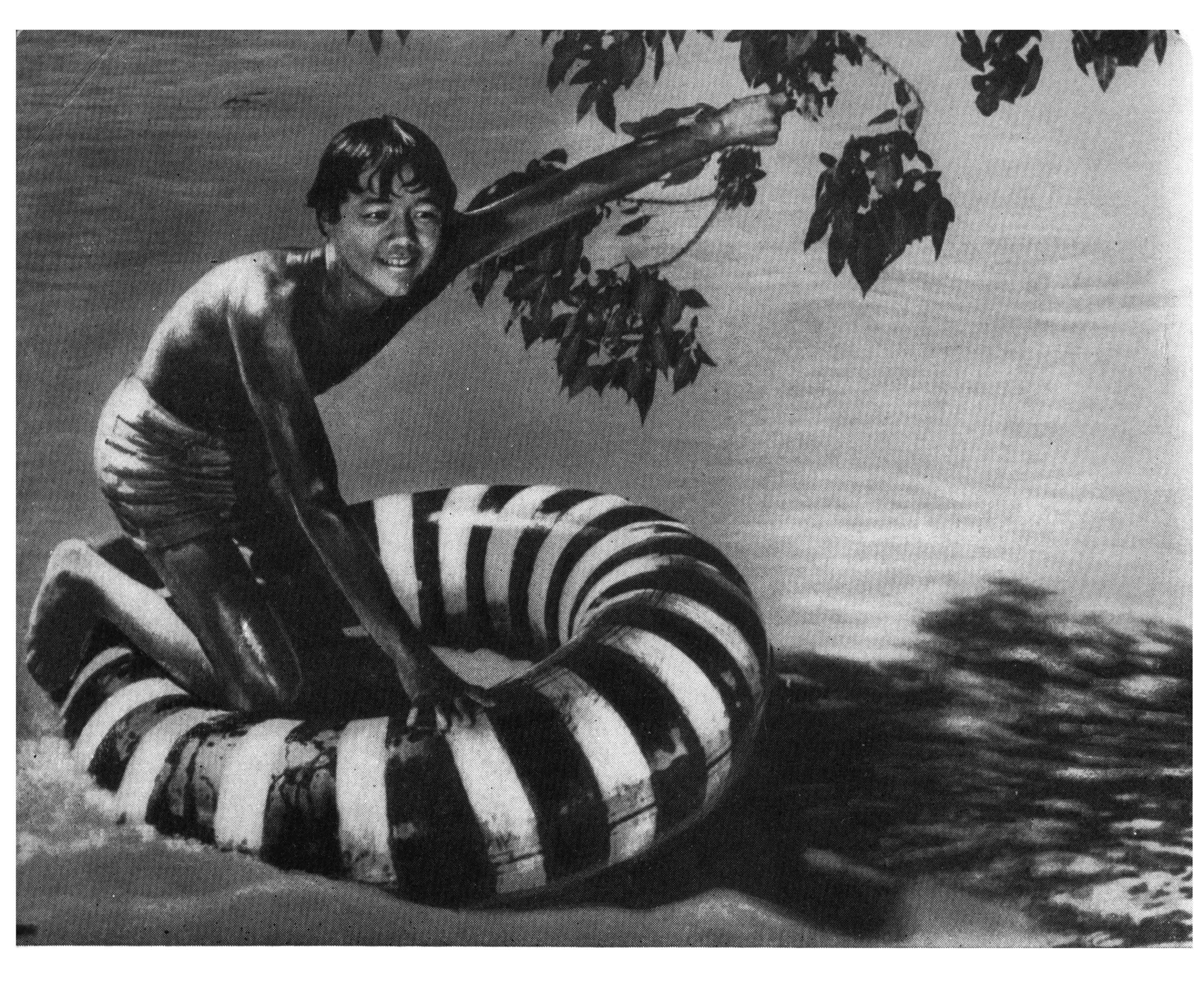
# ИСКУССТВО КИНО

8

1967





«НЕЖНОСТЬ». Сценарий О. Агишева. Постановка Э. Ишмухамедова. Оператор Д. Фатхуллин. «Узбекфильм», 1967.
На фото: Р. Агзамов в роли Санджара

# СОДЕРЖАНИЕ



*На первой странице обложки кадр из фильма «Зося». Сценарий В. Богомолова. Постановка М. Богина. Оператор Е. Липман. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького при участии творческого объединения «Камера» (Польша), 1967*
*В роли Зоси—Пола Ракса*




ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
ЖУРНАЛ

ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
И
СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
Журнал основан в 1931 году

8
1967

# Реализм мышления

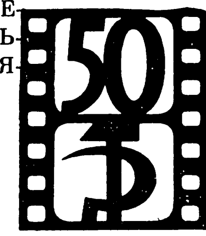
Стране Советов исполняется 50 лет. Наш народ приходит к празднованию пятидесятой годовщины Великого Октября в расцвете творческих сил, тесно сплоченный вокруг ленинской партии. Народ-созидатель, строящий коммунизм, подытоживает достигнутое, гордо оглядывает пройденный славный путь борьбы и свершений, полный веры всматривается в приближающееся будущее.

50 лет! Год за годом прошли великим путем первопроходцев и работники советской культуры, в их числе — кинематографисты. Создатели советского кинематографа вправе гордиться — лучшие произведения нашего искусства, выдающиеся фильмы минувшего пятидесятилетия, словно вехи, отмечают шаги социалистического строительства, высоко держат знамя революционного гуманизма. Советское киноискусство любимо народом, оно стало частью духовной жизни советского человека, оно обогащает сокровищницу прогрессивной культуры всего человечества и пользуется мировым признанием.

С первых лет Советской власти наше киноискусство было предметом заботы Ленина, партии, народа. В стране родилось и развилось принципиально новое искусство кино — искусство активного и массового идейно-политического и нравственного воспитания, искусство, участвующее в формировании нового, советского человека.

Сегодня вместе со всем советским народом мы, работники кино, подводим итоги. Эти итоги четко сформулированы в недавно опубликованном важнейшем документе, обобщающем гигантский опыт послеоктябрьского пятидесятилетия,— в Тезисах Центрального Комитета КПСС «50 лет Великой Октябрьской социалистической революции», одобренных июньским (1967) Пленумом ЦК КПСС.

«СОЦИАЛИЗМ ОТКРЫЛ ШИРОКИЙ ПРОСТОР РАЗВИТИЮ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА. ЗА ГОДЫ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ СФОРМИРОВАЛОСЬ ИСКУССТВО СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА, ОТЛИЧИТЕЛЬНЫМИ ЧЕРТАМИ КОТОРОГО ЯВЛЯ-



ЮТСЯ ГЛУБОКАЯ НАРОДНОСТЬ И КОММУНИСТИЧЕСКАЯ ПАРТИЙНОСТЬ, РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ГУМАНИЗМ И ГРАЖДАНСТВЕННОСТЬ, ПРАВДИВОСТЬ И ГЛУБОКОЕ ПРОНИКНОВЕНИЕ В ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ, НЕПРИМИРИМОСТЬ К БУРЖУАЗНОЙ ИДЕОЛОГИИ И МОРАЛИ. НАШЕМУ ИСКУССТВУ СВОЙСТВЕННЫ ВЫСОКАЯ ИДЕЙНАЯ ТРЕБОВАТЕЛЬНОСТЬ, НЕПРИМИРИМОСТЬ КО ВСЕМУ, ЧТО МЕШАЕТ ДВИЖЕНИЮ ВПЕРЕД, ДУХ НОВАТОРСТВА И СМЕЛОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОИСКА. СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО ОТОБРАЖАЕТ ИСТОРИЧЕСКИЙ ПУТЬ СОВЕТСКОГО НАРОДА, ЕГО ГЕРОИЧЕСКИЕ ДЕЯНИЯ И БОРЬБУ ЗА ПОСТРОЕНИЕ КОММУНИЗМА. СЛОЖИЛСЯ НОВЫЙ ТИП ХУДОЖНИКА, КОТОРЫЙ ВИДИТ СВОЕ ГРАЖДАНСКОЕ ПРИЗВАНИЕ В ТОМ, ЧТОБЫ БЫТЬ УЧАСТНИКОМ СТРОИТЕЛЬСТВА НОВОГО МИРА».

В этих словах кратко и точно определена программа советского искусства и позиция современного советского художника. Вновь назван основанием нашего искусства социалистический реализм — как инструмент познания и как орудие, способствующее делу общественного переустройства.

Перед искусством кино — «самым массовым», по знаменитому выражению Ленина, — высятся огромные задачи. И задачи эти растут стремительно, ибо небывалыми темпами развивается жизнь советского общества, бурными событиями живет сегодня мир. Вобрать, перенести на экран приметы нового, убедить и увлечь зрителя не просто: надо прежде всего быть реалистом, глубоко знать жизнь, знать своего современника.

Искусство социалистического реализма требует от художника не только зрелых решений, не только овладения темой и мастерством. Художник-реалист сознательно и добровольно, принципиально и настойчиво исполняет свой верно понятый долг перед обществом. Свои мысли и чувства, всего себя отдает он народу.

Полувековая история советского народа, успехи и трудности социалистического строительства требуют тщательного изучения. При всем различии подходов науки и искусства к явлениям общественной жизни надо полагать, что сейчас все более тесными должны становиться их взаимоотношения. Нынче досадным ляпсусом выглядит фильм, в котором субъективные догадки создателя идут вразрез с объективно установленными данными науки. И не менее досадно, когда запоздало рожденный художественный фильм усердно комментирует уже ставшую всем известной истину. Место художника — на переднем крае знания.

Нельзя, разумеется, требовать от искусства научной точности. Известно также, что и в науке бывают плодотворные и неплодотворные ошибки. Но искусство не должно уступать науке в новаторстве поисков, в смелости, в настойчивости.

Чтобы вести за собой зрителя, надо быть впереди его и идти вперед. Но конечно же — сердцем быть вместе со зрителем, делить его трудности, делиться с ним радостью. Быть реалистом — значит знать психологию зрителей, знать их эстетические вкусы. Не для того, чтобы пребывать на одном психологическом уровне с аудиторией, а чтобы эффективно заниматься идейным и нравственным воспитанием людей. И не потрафлять вкусам, а развивать их.

В тех произведениях, которые характеризуют успехи нашего киноискусства в канун 50-летия Октября, мы видим важнейшие черты реализма. Глубокую народность — слитность с думами и стремлениями советского народа. Коммунистическую партийность — верность нашим идеалам и открытое их утверждение. Революционный гуманизм— требовательную любовь к человеку и энергично осуществляемую готовность всемерно содействовать его воспитанию в духе коммунистической морали. Гражданственность— активную причастность к важнейшим проблемам и делам нашей жизни. Правдивость — стойкую честность позиции и глубокое проникновение в действительность. И непримиримость ко всему, что тормозит наше движение к коммунизму.

«Сложился новый тип художника...» — сказано в Тезисах ЦК. Гордые и знаменательные слова, радостно их заслужить.

На стройке коммунизма нет проторенных дорог. Не знает торных путей и искусство социалистического реализма. Но есть свет идей марксизма-ленинизма, есть Коммунистическая партия, есть неукротимый дух новаторства, есть воля, ведущая к цели, и сознание долга перед Родиной. Это воспитывает реализм мышления, это формирует художника, деятельно участвующего в героическом созидательном труде советского народа.




# ГОД ЗА ГОДОМ

# 1946



«Суд народов». ЦСДФ. Режиссеры Р. Кармен, Е. Свилова; операторы Б. Макасеев, С. Семенов, В. Штатланд. Фильм удостоен Государственной премии II степени в 1946 году

**В ФИЛЬМЕ «СУД НАРОДОВ» Р. КАРМЕН И Е. СВИЛОВА ВПЕРВЫЕ ПОДАЛИ ПО-НОВОМУ НАЦИСТСКУЮ КИНОХРОНИКУ. МНОГИЕ ПРИЕМЫ ЭТОГО ДРАМАТИЧЕСКИ ПОСТРОЕННОГО ФИЛЬМА ОСТАЛИСЬ НЕПРЕВЗОЙДЕННЫМИ, ХОТЯ ПОЗЖЕ К ТЕМ ЖЕ КАДРАМ ОБРАЩАЛИСЬ НЕОДНОКРАТНО... ПОРТРЕТ КАЖДОГО ИЗ ПОДСУДИМЫХ СОЗДАЕТСЯ СОЧЕТАНИЕМ КАДРОВ, СНЯТЫХ НА СУДЕ И В ХРОНИКЕ ВОЕННЫХ ЛЕТ. ТАКИМ ОБРАЗОМ ДАЕТСЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ОБ ИХ ПРЕЖНЕМ МОГУЩЕСТВЕ И ИХ ПОДЛИННОЙ СУТИ.**

Джей Лейда. Из фильмов — фильмы, 1966



«Фронтовой кинооператор» (об операторе В. Сущинском). ЦСДФ. Монтаж режиссера М. Славинской



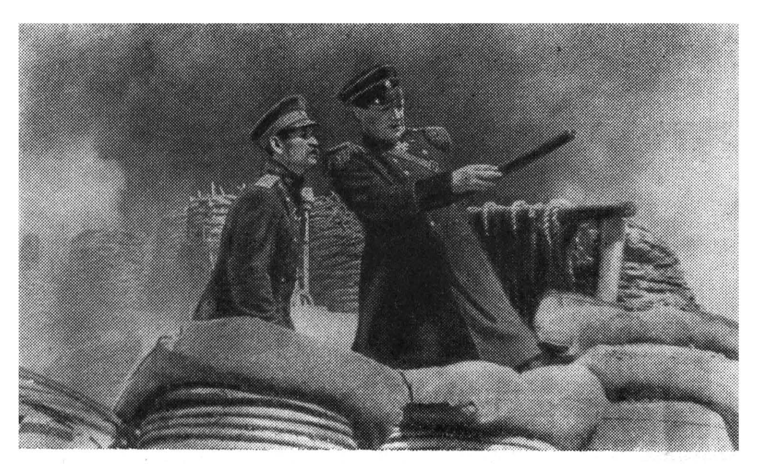
«Болгария». ЦСДФ. Режиссеры Р. Кацман, М. Фиделева; операторы А. Брантман, А. Левитан

---

Продолжение. Начало см. в № 1—7.

«АДМИРАЛ НАХИМОВ»... ДЕЛАЕТСЯ МНОЙ ЦЕЛИКОМ С ПОЗИЦИИ РАСКРЫТИЯ ОЧЕНЬ ТОНКИХ, ДЕТАЛЬНЫХ ЧЕРТ ХАРАКТЕРА ЧЕЛОВЕКА, ВСЕ СУЩЕСТВО И МЫСЛИ КОТОРОГО УСТРЕМЛЕНЫ К ОДНОМУ ЧУВСТВУ, ЧЕЛОВЕКА, ОДЕРЖИМОГО СВОЕЙ ВЕЛИКОЙ ЛЮБОВЬЮ К РОДИНЕ, К РУССКОМУ НАРОДУ, И ГЕНИАЛЬНОГО, ЕСЛИ ПОЗВОЛЕНО БУДЕТ ТАК ВЫРАЗИТЬСЯ, В СВОЕМ ПАТРИОТИЗМЕ».

В. Пудовкин. Советский исторический фильм. Избранные статьи, 1955



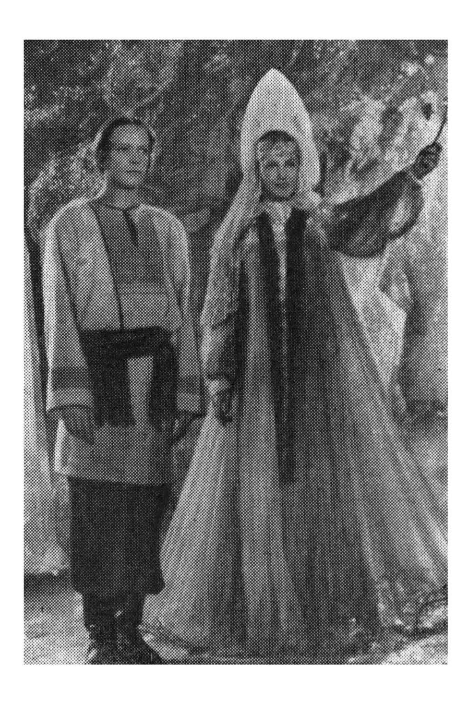
Нахимов — А. Дикий (справа)
«Адмирал Нахимов». «Мосфильм». Автор сценария И. Луковский; постановщик В. Пудовкин; операторы А. Головня, Т. Лобова; художники В. Егоров, А. Вайсфельд, М. Юферов; композитор Н. Крюков; звукооператоры В. Зорин, М. Шмелев. Фильм удостоен Государственной премии I степени в 1947 году. На VIII Венецианском кинофестивале в 1947 году фильму присуждена премия фестиваля за лучшие массовые сцены и премия актеру Дикому за исполнение роли Нахимова. На II Локарнском кинофестивале в 1947 году фильм отмечен жюри фестиваля за лучшие фотографии



«Крейсер «Варяг». «Союздетфильм». Автор сценария Г. Гребнер, режиссер-постановщик В. Эйсымонт; оператор Б. Монастырский; художник П. Галаджев (по эскизам художника С. Мандель); композиторы Н. Крюков, П. Теплицкий; звукооператор Н. Писарев. Фильм удостоен Государственной премии II степени в 1947 году

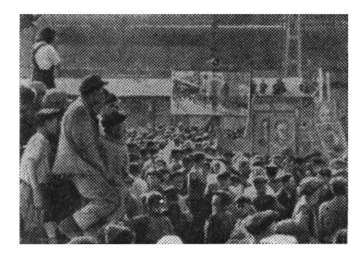


«Клятва». Тбилисская киностудия. Авторы сценария П. Павленко, М. Чиаурели; режиссер-постановщик М. Чиаурели; оператор Л. Косматов; художник Л. Мамаладзе; композитор А. Баланчивадзе; звукооператоры Р. Лапинский, В. Долидзе. Фильм удостоен Государственной премии I степени в 1947 году. На VII Венецианском кинофестивале в 1946 году фильму присуждена Золотая медаль

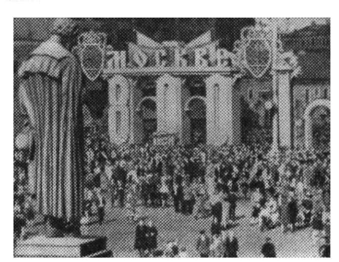


Данила — В. Дружников, Хозяйка Медной горы — Т. Макарова
«Каменный цветок». «Мосфильм». Авторы сценария П. Бажов, И. Келлер; режиссер-постановщик А. Птушко; оператор Ф. Проворов; художники М. Богданов, Г. Мясников; композитор Л. Шварц; звукооператоры Б. Вольский, Э. Форманек. Фильм удостоен Государственной премии I степени в 1947 году. На I Каннском кинофестивале в 1946 году фильму присужден большой международный приз жюри фестиваля за лучший цвет

«Запорожсталь возрождается». Спецвыпуск. ЦСДФ. Операторы И. Бессарабов, Ю. Монгловский, М. Трояновский



«Слава Москве» («800 лет Москвы»). ЦСДФ. Режиссеры И. Посельский, С. Бубрик, Я. Бабушкин; съемки произвели 33 оператора Центральной студии документальных фильмов



«Первая трактористка П. Ангелина». Спецвыпуск. ЦСДФ. Операторы В. Григорьян, Э. Тросман



# 1947

Варвара Васильевна — В. Марецкая
«Сельская учительница» («Воспитание чувств»). «Союздетфильм». Автор сценария М. Смирнова; режиссер-постановщик М. Донской; оператор С. Урусевский; художники Д. Винницкий, П. Пашкевич; композитор Л. Шварц; звукооператор С. Юрцев. Фильм удостоен Государственной премии I степени в 1948 году

▼





Федотов (он же Генрих Эккерт) — П. Кадочников
«Подвиг разведчика». Киевская киностудия. Авторы сценария М. Блейман, К. Исаев, М. Маклярский; режиссер-постановщик Б. Барнет; главный оператор Д. Демуцкий; главный художник М. Уманский; композиторы Д. Клебанов, О. Сандлер; звукооператор А. Бабий. В 1948 году фильм удостоен Государственной премии II степени



Мерфи — Б. Тенин, Джесси — Е. Кузьмина, Гарри Смит — В. Аксенов
«Русский вопрос». «Мосфильм». Автор сценария и режиссер-постановщик М. Ромм; главный оператор Б. Волчек; главный художник С. Мандель; композитор А. Хачатурян; звукооператоры В. Лещев, Е. Кашкевич. В 1948 году фильм удостоен Государственной премии I степени. На III Международном кинофестивале в Марианских Лазнях (1948) фильму присуждена Премия Мира и премия за лучшую музыку. На I Международном кинофестивале трудящихся в Злине (Чехословакия, 1948) фильму присуждена Главная премия

Король — Э. Гарин, Золушка — Я. Жеймо
«Золушка». «Ленфильм». Автор сценария Е. Шварц; режиссеры-постановщики Н. Кошеверова, М. Шапиро; главный оператор Е. Шапиро; главный художник И. Махлис; композитор А. Спадавеккиа; звукооператор А. Островский

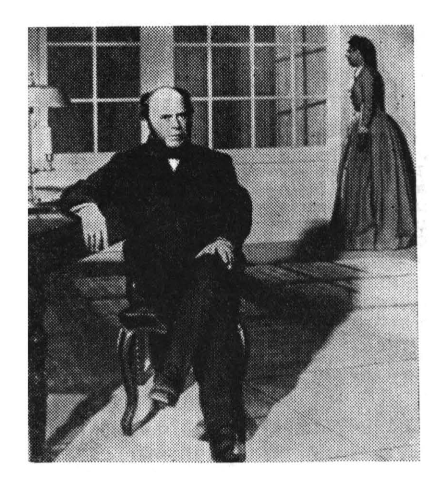




«Сказание о земле сибирской». «Мосфильм». Авторы сценария И. Пырьев, Е. Помещиков, Н. Рожков; режиссер-постановщик И. Пырьев; главный оператор В. Павлов; художники А. Бергер, Б. Чеботарев; композитор Н. Крюков; звукооператор В. Попов. Фильм удостоен Государственной премии I степени в 1948 году. На III Международном кинофестивале в Марианских Лазнях (1948) фильму присуждена Премия Труда и премия за лучший цветной фильм. На I Международном кинофестивале трудящихся в Злине (Чехословакия, 1948) присуждена Главная премия за показ радостного социалистического труда человека



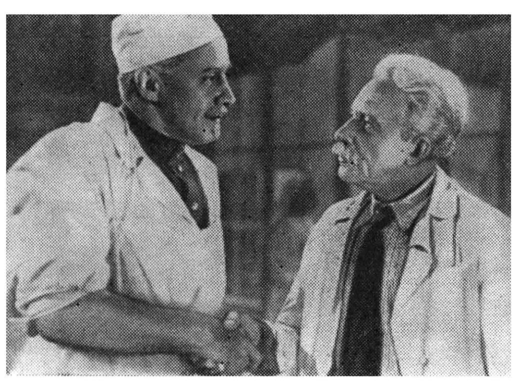
Никитина — Л. Орлова, Бубенцов — Р. Плятт, Громов — Н. Черкасов
«Весна», «Мосфильм». Авторы сценария Г. Александров, А. Раскин, М. Слободской; режиссер-постановщик Г. Александров; оператор Ю. Екельчик; художники К. Ефимов, В. Каплуновский; композитор И. Дунаевский; звукооператор В. Лещев. На VIII Венецианском кинофестивале (1947) фильму присуждена международная премия за оригинальный сюжет



Пирогов — К. Скоробогатов
«Пирогов». «Ленфильм». Автор сценария Ю. Герман; режиссер-постановщик Г. Козинцев; операторы А. Москвин, А. Назаров, Н. Шифрин; художники Е. Еней, С. Малкин; композитор Д. Шостакович; звукооператоры И. Волк, Б. Хуторянский. В 1948 году фильм удостоен Государственной премии II степени. На III Международном кинофестивале в Марианских Лазнях (1948) оператору фильма А. Москвину присужден почетный диплом

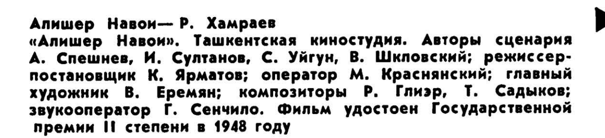


Марите — Т. Ленникова
«Марите». «Мосфильм». Автор сценария Ф. Кнорре; режиссер-постановщик В. Строева; операторы Е. Андриканис, Г. Пашкова; художники А. Пархоменко, В. Камский; композитор и дирижер В. Дварионас; звукооператор В. Зорин.

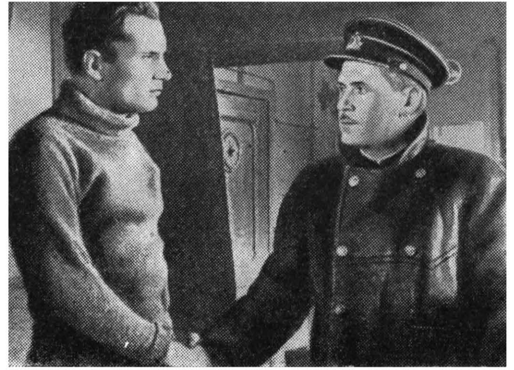


Профессор Головин — Б. Добронравов, профессор Мийлас — Хуго Лаур
«Жизнь в цитадели». «Ленфильм». Автор сценария Л. Трауберг; режиссер-постановщик Г. Раппапорт; главный оператор С. Иванов; художник Е. Еней; композитор Э. Капп; звукооператор Л. Вальтер. Фильм — первое произведение эстонской художественной кинематографии. Картина удостоена Государственной премии II степени в 1948 году



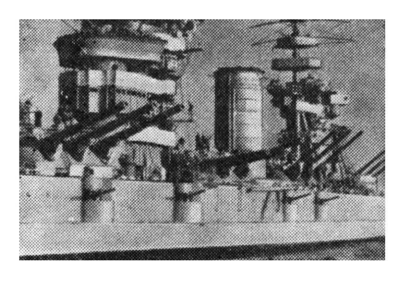


Алишер Навои — Р. Хамраев
«Алишер Навои». Ташкентская киностудия. Авторы сценария А. Спешнев, И. Султанов, С. Уйгун, В. Шкловский; режиссер-постановщик К. Ярматов; оператор М. Краснянский; главный художник В. Еремян; композиторы Р. Глиэр, Т. Садыков; звукооператор Г. Сенчило. Фильм удостоен Государственной премии II степени в 1948 году



Мезенцев — И. Переверзев, Никитин — Б. Бабочкин
«Повесть о «Неистовом». «Мосфильм». Автор сценария П. Фурманский; режиссер-постановщик Б. Бабочкин; операторы А. Шеленков, И. Чен; художник М. Юферов; композитор В. Шебалин; звукооператор М. Шмелев

# 1948



«На страже мира». ЦСДФ. Режиссеры Р. Григорьев, М. Фиделева; операторы Центральной студии документальных фильмов



«Польша». ЦСДФ. Режиссер Л. Варламов; операторы В. Микоша, А. Семин, В. Цитрон. Фильм удостоен Государственной премии II степени в 1948 году





Любовь Шевцова — И. Макарова, лейтенант — Е. Тетерин, полковник — А. Файт, Шевцова, мать — А. Панова
«Молодая гвардия» (1-я и 2-я серии). Киностудия имени М. Горького. Автор сценария и постановщик С. Герасимов; главный оператор В. Рапопорт; художник И. Степанов; композитор Д. Шостакович; звукооператор Н. Писарев. В 1949 году фильм удостоен Государственной премии I степени

**«ПРЕДСТОЯЛО ПОКАЗАТЬ ВЕЛИЧАЙШУЮ ТРАГЕДИЮ, КАКУЮ ТОЛЬКО МОГ ПЕРЕЖИТЬ СОВЕТСКИЙ ЧЕЛОВЕК, ТРАГЕДИЮ, ВДВОЙНЕ ЖЕСТОКУЮ ДЛЯ МОЛОДОГО ПОКОЛЕНИЯ, КОТОРОМУ ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА КАЗАЛАСЬ ОТДАЛЕННОЙ ИСТОРИЕЙ».**

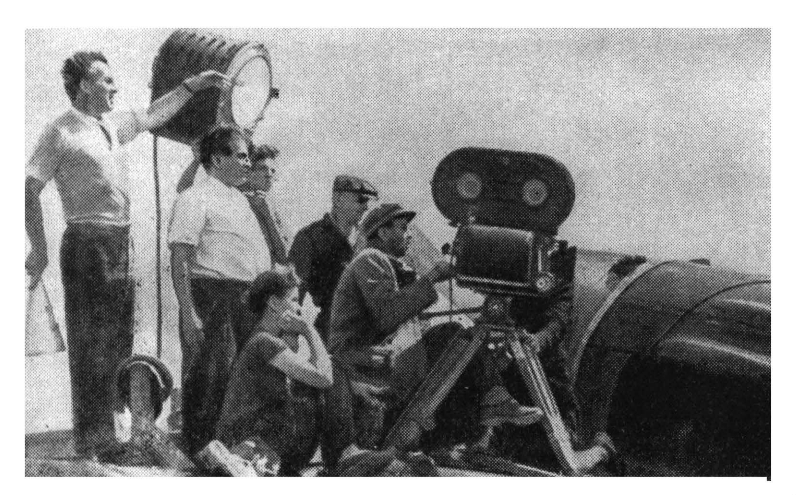
С. Герасимов. О киноискусстве, 1960



◀ Мичурина — А. Васильева, Мичурин — Г. Белов
«Мичурин». «Мосфильм». Автор сценария и режиссер-постановщик А. Довженко; операторы Л. Косматов, Ю. Кун; художники М. Богданов, Г. Мясников; композитор Д. Шостакович; звукооператор Н. Тимарцев. Фильм удостоен Государственной премии I степени в 1949 году. На II Международном кинофестивале трудящихся в Готвальдове (1949) фильму присуждена Премия Труда

**«ЕЩЕ ДО ВОЙНЫ Я МЕЧТАЛ СОЗДАТЬ КАРТИНУ О МИЧУРИНЕ. ЕГО ОБРАЗ ВЫЗВАЛ У МЕНЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О НОВОМ МИРЕ, О ВЕЛИКОЙ ПЕРЕДЕЛКЕ ЕГО. НАМ ПРИШЛОСЬ ЦЕНТР ТЯЖЕСТИ ПЕРЕНЕСТИ НА ВНУТРЕННЮЮ ЖИЗНЬ МИЧУРИНА, НА РАСКРЫТИЕ ЕГО МЫСЛЕЙ, ЧУВСТВ, ДЕРЗАНИЙ. ...ПОКАЗУ ЕГО ДУХОВНОГО БОГАТСТВА, ВЕЛИЧИЯ ИДЕЙ ВЫСОКОЙ ЧЕЛОВЕЧНОСТИ И ПОСВЯЩЕН НАШ ФИЛЬМ».**

А. Довженко. Великий преобразователь природы, «Совхозная газета», 11 декабря 1948 года



Рабочий момент
«Повесть о настоящем человеке». «Мосфильм». Автор сценария М. Смирнова; режиссер-постановщик А. Столпер; оператор М. Магидсон; художник И. Шпинель; композитор Н. Крюков; звукооператоры В. Лещев, Е. Кашкевич. Фильм удостоен Государственной премии II степени в 1949 году

**«В ЭТОЙ КАРТИНЕ Я НИЧЕГО НЕ ИГРАЛ. Я ПЫТАЛСЯ ДЕЙСТВОВАТЬ, СУЩЕСТВОВАТЬ, БОРОТЬСЯ ТАК, КАК ЭТО ДЕЛАЛ ЛЕТЧИК-ИСТРЕБИТЕЛЬ ГЕРОЙ СОВЕТСКОГО СОЮЗА А. МАРЕСЬЕВ — ГЕРОЙ ПОВЕСТИ Б. ПОЛЕВОГО».**

П. Кадочников



Верейский — Б. Чирков, Добротворский — Н. Анненков
«Суд чести». «Мосфильм». Автор сценария А. Штейн; режиссер-постановщик А. Роом; оператор А. Гальперин; художники М. Богданов, П. Киселев; композитор Л. Шварц; звукооператор В. Богданкевич. Фильм удостоен Государственной премии I степени в 1949 году



«Первоклассница». «Союздетфильм». Автор сценария Е. Шварц; режиссер-постановщик И. Фрэз; оператор Г. Егиазаров; художник Л. Блатова; композиторы Д. Кабалевский, М. Зив; звукооператор В. Дмитриев



«Третий удар». Киевская киностудия. Автор сценария А. Первенцев; режиссер-постановщик И. Савченко; главный оператор М. Кириллов; главный художник М. Уманский; звукооператоры Н. Мина, А. Бабий. Фильм удостоен Государственной премии II степени в 1949 году. На III Международном кинофестивале в Марианских Лазнях (1948) фильму присуждена премия за лучший сценарий. На I Международном кинофестивале трудящихся в Злине (Чехословакия, 1948) присуждена Главная премия



«Далекая невеста». Ашхабадская киностудия. Авторы сценария Е. Помещиков, Н. Рожков, В. Шкловский; режиссер-постановщик Е. Иванов-Барков; главный оператор А. Булинский; художник В. Хмелева; композитор К. Корчмарев; звукооператор М. Белоусов. Фильм удостоен Государственной премии II степени в 1949 году

1949

«Памяти парижских коммунаров». Кадр из журнала «Новости дня»




«Новая Чехословакия». ЦСДФ и киностудии Чехословакии. Автор-режиссер В. Беляев; операторы Н. Долгов, Ю. Монглозский; А. Лебедев, Р. Халушаков, И. Сокольников. Фильм удостоен Государственной премии I степени в 1950 году

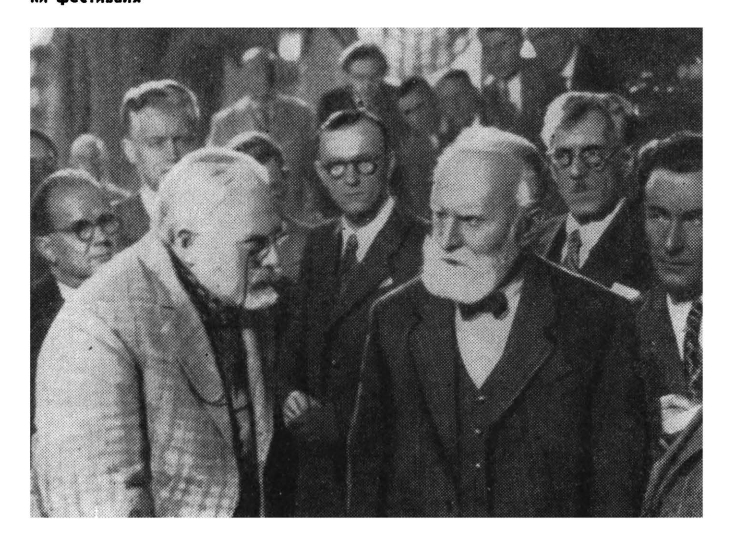




Кузьмин — В. Давыдов, Джанет Шервуд — Л. Орлова
«Встреча на Эльбе». «Мосфильм». Авторы сценария бр. Тур, Л. Шейнин; режиссер-постановщик Г. Александров; оператор Э. Тиссэ; художник А. Уткин; композитор Д. Шостакович; звукооператор С. Минервин. Фильм удостоен Государственной премии I степени в 1950 году. На IV Международном кинофестивале в Марианских Лазнях (1949) фильму присуждена Премия Мира. На II Международном кинофестивале трудящихся в Готвальдове (1948) фильм также отмечен Премией Мира, а режиссер Г. Александров и актер В. Давыдов получили золотые значки фестиваля



Заслонов — В. Дружников, Кропля — Г. Глебов (слева)
«Константин Заслонов». «Беларусьфильм». Автор сценария А. Мовзон; режиссеры-постановщики А. Файнциммер, В. Корш-Саблин; оператор А. Гинцбург; художник М. Юферов; композитор А. Богатырев; звукооператор А. Лупал. Фильм удостоен Государственной премии III степени в 1950 году

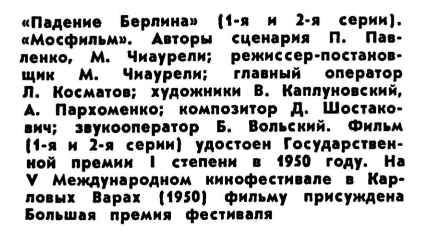


◀ Петрищев — Г. Шпигель, Павлов — А. Борисов
«Академик Иван Павлов». «Ленфильм». Автор сценария М. Папава; режиссер-постановщик Г. Рошаль; операторы В. Горданов, М. Магид, Л. Сокольский, Е. Кирпичев; художники Е. Еней, А. Векслер; композитор Д. Кабалевский; звукооператор А. Шаргородский. Фильм удостоен Государственной премии I степени в 1950 году. На Международном кинофестивале трудящихся в Готвальдове (1949) фильм удостоен Премии Труда, автору сценария М. Папаве выдан золотой значок фестиваля. На IV Международном кинофестивале в Марианских Лазнях присуждена премия актеру А. Борисову за исполнение заглавной роли

**«ПОСТЕПЕННО ИЗ ОТДЕЛЬНЫХ ДЕТАЛЕЙ В МОЕМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ СКЛАДЫВАЛСЯ ОБРАЗ ТИТАНА НАУКИ, ВСЕ ОТЧЕТЛИВЕЙ ПРЕДСТАВЛЯЛ Я СЕБЕ ПУТЬ ЭТОГО ЧЕЛОВЕКА — ОТ РЯЗАНСКОГО ПОПОВИЧА ДО ОБЩЕИЗВЕСТНОГО ГЛАВЫ ФИЗИОЛОГОВ МИРА».**

А. Борисов





«Падение Берлина» (1-я и 2-я серии). «Мосфильм». Авторы сценария П. Павленко, М. Чиаурели; режиссер-постановщик М. Чиаурели; главный оператор Л. Косматов; художники В. Каплуновский, А. Пархоменко; композитор Д. Шостакович; звукооператор Б. Вольский. Фильм (1-я и 2-я серии) удостоен Государственной премии I степени в 1950 году. На V Международном кинофестивале в Карловых Варах (1950) фильму присуждена Большая премия фестиваля



«Звезда». «Ленфильм». Автор сценария П. Фурманский; режиссер-постановщик А. Иванов; операторы В. Рапопорт, С. Иванов; художник С. Малкин; композитор В. Пушков; звукооператор Л. Вальтер



«Сталинградская битва» (1-я и 2-я серии) «Мосфильм». Автор сценария Н. Вирта; режиссер-постановщик В. Петров; главный оператор Ю. Екельчик; художник Л. Мамаладзе; композитор А. Хачатурян; звукооператор В. Попов. Фильм (1-я и 2-я серии) удостоен Государственной премии I степени в 1950 году. На IV Международном кинофестивале в Марианских Лазнях (1949) фильму присуждена Главная премия фестиваля. На II Международном фестивале трудящихся в Готвальдове (1949) присуждена Премия Победы

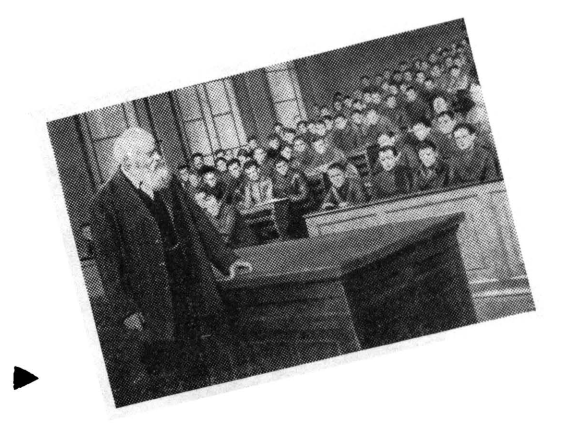
Николай — В. Давыдов, Пересветова — М. Ладынина, Андрей — Ю. Любимов
«Кубанские казаки». «Мосфильм». Автор сценария Н. Погодин; режиссер-постановщик И. Пырьев; главный оператор В. Павлов: художники-декораторы Ю. Пименов, Г. Турылев, Б. Чеботарев; композитор И. Дунаевский; звукооператор В. Лещев. Фильм удостоен Государственной премии II степени в 1951 году. На V Международном кинофестивале в Карловых Варах в 1950 году фильму присуждена Премия Труда и премия композитору И. Дунаевскому за выдающуюся музыку.

Алитет — Л. Свердлин, Лось — А. Абрикосов
«Алитет уходит в горы». Киностудия имени М. Горького. Автор сценария Т. Семушкин; режиссер-постановщик М. Донской; оператор С. Урусевский; художники Д. Винницкий, П. Пушкевич; композитор Л. Шварц; звукооператор С. Юрцев

Райнис — Я. Грантинь
«Райнис». Рижская киностудия. Авторы сценария Ф. Рокпелнис, В. Крепс; режиссер-постановщик Ю. Райзман; операторы А. Шеленков, И. Чен; главный художник Г. Ликмус; композитор А. Скулте; звукооператор П. Вицинский. Фильм удостоен Государственной премии II степени в 1950 году



# 1950



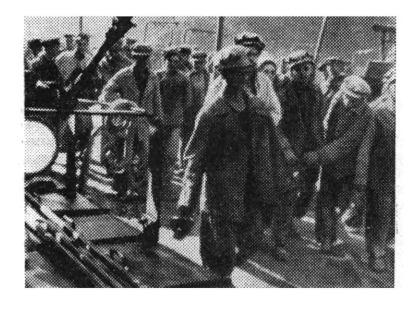
Жуковский — Ю. Юровский «Жуковский». «Мосфильм». Автор сценария А. Гранберг; режиссеры-постановщики В. Пудовкин, Д. Васильев; операторы А. Головня, Т. Лобова; художники А. Вайсфельд, А. Гончаров, В. Ковригин; композитор В. Шебалин; звукооператор В. Зорин. Фильм удостоен Государственной премии II степени в 1951 году. На V Международном кинофестивале в Карловых Варах (1950) фильму присуждена премия за выдающуюся режиссуру



«Обновление земли». ЦСДФ. Режиссер И. Копалин; операторы Б. Волчек, М. Глидер, С. Киселев, С. Уралов, З. Фельдман, В. Штатланд. Фильм удостоен Государственной премии III степени в 1950 году



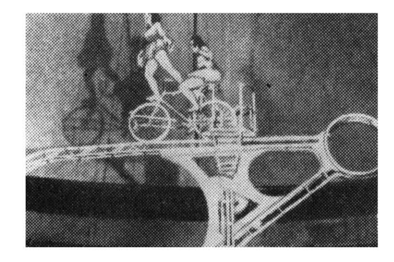
Владимир Недоля — А. Игнатьев, Трофименко — В. Дружников, Андрей Постойко — П. Алейников.
«Донецкие шахтеры». Киностудия имени М. Горького. Авторы сценария Б. Горбатов, В. Алексеев; режиссер-постановщик Л. Луков; главный оператор М. Кириллов; художники П. Пашкевич, П. Галаджев; композитор Т. Хренников; звукооператор Д. Флянгольц. Фильм удостоен Государственной премии II степени в 1952 году. На VI Международном кинофестивале в Карловых Варах (1951) фильму присуждена Премия Труда



«Северная Осетия». ЦСДФ. Режиссер И. Копалин; операторы С. Киселев, Ю. Монгловский



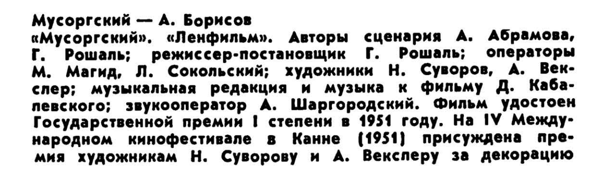
«Далеко от Москвы». «Мосфильм». Автор сценария А. Папава; режиссер-постановщик А. Столпер; операторы А. Шеленков, И. Чен; главный художник Е. Куманьков; композитор Н. Крюков; звукооператор Н. Тимарцев. Фильм удостоен Государственной премии I степени в 1951 году



«На арене цирка». ЦСДФ. Режиссер Л. Варламов; операторы Е. Мухин, М. Ошурков, С. Семенов




«Заговор обреченных». «Мосфильм». Автор сценария Н. Вирта; режиссер-постановщик М. Калатозов; главный оператор М. Магидсон; художник И. Шпинель; композитор В. Шебалин; звукооператор В. Богданкевич. Фильм удостоен Государственной премии II степени в 1951 году. На V Международном кинофестивале в Карловых Варах (1950) фильму присуждена Премия Мира


Мусоргский — А. Борисов
«Мусоргский». «Ленфильм». Авторы сценария А. Абрамова, Г. Рошаль; режиссер-постановщик Г. Рошаль; операторы М. Магид, Л. Сокольский; художники Н. Суворов, А. Векслер; музыкальная редакция и музыка к фильму Д. Кабалевского; звукооператор А. Шаргородский. Фильм удостоен Государственной премии I степени в 1951 году. На IV Международном кинофестивале в Канне (1951) присуждена премия художникам Н. Суворову и А. Векслеру за декорацию

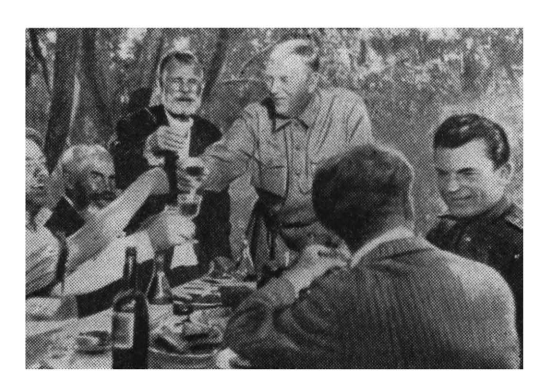




Марта — Е. Кузьмина, Кальтенбруннер — М. Перцовский
«Секретная миссия». «Мосфильм». Авторы сценария К. Исаев, М. Маклярский; режиссер-постановщик М. Ромм; оператор Б. Волчек; художники А. Фрейдин, П. Киселев; композитор А. Хачатурян; звукооператор В. Попов. Фильм удостоен Государственной премии I степени в 1951 году



Вася Говорухин — С. Гурзо (справа)
«Смелые люди». «Мосфильм». Авторы сценария М. Вольпин, Н. Эрдман; режиссер-постановщик К. Юдин; главный оператор И. Гелейн; художники М. Богданов, Г. Мясников; композитор А. Спадавеккиа; звукооператор С. Минервин. Фильм удостоен Государственной премии II степени в 1951 году. На V Международном кинофестивале в Карловых Варах (1950) фильму присуждена премия за цвет



«Кавалер Золотой Звезды». «Мосфильм». Автор сценария Б. Чирсков; режиссер-постановщик Ю. Райзман; главный оператор С. Урусевский; художник А. Пархоменко; композитор Т. Хренников; звукооператор В. Лещев. Фильм удостоен Государственной премии I степени в 1952 году. На VI Международном кинофестивале в Карловых Варах (1951) фильму присуждена Большая премия

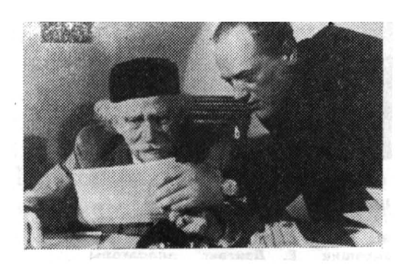
«Советский Таджикистан». Таджиккино. Режиссер Б. Кимягаров; операторы И. Барамыков, А. Кричевский, В. Кузин, М. Барбутлы. Фильм удостоен Государственной премии III степени в 1951 году



«Волго-Дон». ЦСДФ. Режиссер Ф. Киселев; операторы Е. Ефимов, Е. Лозовский, И. Михеев, Б. Небылицкий



«По Индии». ЦСДФ. Режиссер Л. Варламов; операторы Г. Монгловская, И. Сокольников, А. Сологубов

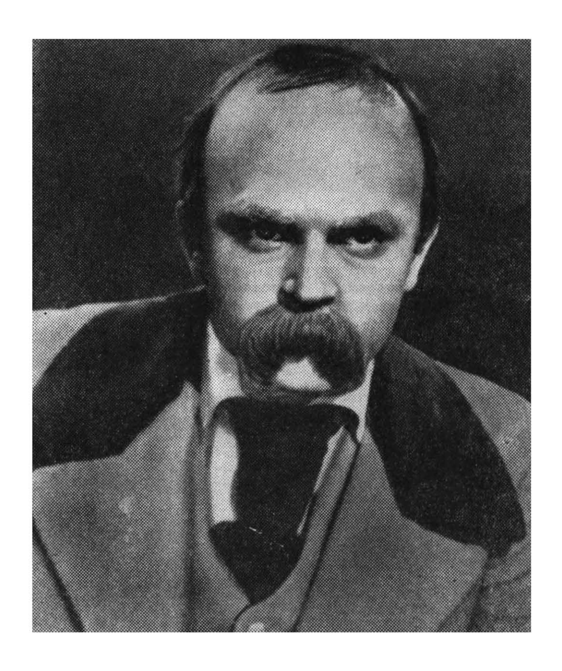


Рабочий момент
«Академик Зелинский». ЦСДФ. Режиссер С. Бубрик; оператор А. Левитан

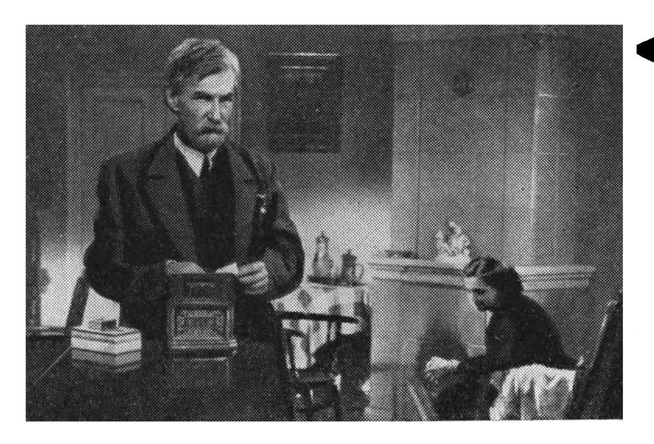
# 1951–1952

**«ВСЕМ, КОМУ ДОРОГ ШЕВЧЕНКО, ЕГО ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДСТВО, ФИЛЬМ ОТКРЫВАЕТ ИСТОКИ ПОЭЗИИ ВЕЛИКОГО КОБЗАРЯ. ВСЕХ, КТО ЗНАЛ ТОЛЬКО ОТРЫВОЧНЫЕ СВЕДЕНИЯ ИЗ БИОГРАФИИ ШЕВЧЕНКО, ФИЛЬМ ДЕЛАЕТ СВИДЕТЕЛЕМ ПРЕКРАСНОЙ, ПОЛНОЙ БОРЬБЫ И СТРАДАНИЙ ЖИЗНИ ПОЭТА-РЕВОЛЮЦИОНЕРА. ...СВОЮ СТРАСТНУЮ ЛЮБОВЬ К ШЕВЧЕНКО РЕЖИССЕР САВЧЕНКО СУМЕЛ ПЕРЕДАТЬ И ИСПОЛНИТЕЛЮ ГЛАВНОЙ РОЛИ, И ВСЕМУ ТВОРЧЕСКОМУ КОЛЛЕКТИВУ».**

М. Ромм. Фильм о великом кобзаре, «Огонек», 1951, № 51



Шевченко — С. Бондарчук
«Тарас Шевченко». Киевская киностудия. Автор сценария и режиссер-постановщик И. Савченко; операторы А. Кольцатый (павильоны), Д. Демуцкий, И. Шеккер (натура); художники Л. Шенгелия, Б. Немечек; композитор Б. Лятошинский; звукооператор А. Бабий. Фильм удостоен Государственной премии I степени в 1952 году. На VII Международном кинофестивале в Карловых Варах (1952) фильму присуждены Особый почетный диплом за режиссуру и премия С. Бондарчуку за исполнение заглавной роли



Арсеньев — Г. Белов, Казакова — Т. Макарова
«Сельский врач». Киностудия имени М. Горького. Автор сценария М. Смирнова; режиссер-постановщик С. Герасимов; оператор В. Рапопорт; художники И. Степанов, Л. Иконникова, композитор Н. Будашкин; звукооператор Н. Писарев

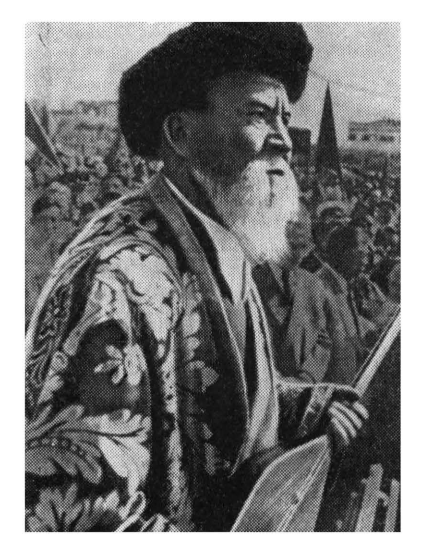
Пржевальский — С. Папов, Егоров — Б. Тенин
«Пржевальский». «Мосфильм». Авторы сценария А. Спешнев, В. Швейцер; режиссер-постановщик С. Юткевич; главные операторы Е. Андриканис, Ф. Фирсов; художники М. Богданов, Г. Мясников; композитор Ю. Свиридов; звукооператор В. Зорин





«Пахта-Ой». Ташкентская киностудия. Авторы сценария В. Виткович, М. Карюков; режиссер К. Ярматов; операторы М. Карюков, М. Краснянский, В. Морозов; композитор Г. Мушель; звукооператор А. Кудряшов

Катя Данилова — М. Ковалева, Шибаев — Б. Андреев, генерал Неклюдов — Н. Комиссаров
«Незабываемый 1919-й год». «Мосфильм». Авторы сценария В. Вишневский, М. Чиаурели, А. Филимонов; режиссер-постановщик М. Чиаурели; операторы Л. Косматов, В. Николаев; художник В. Каплуновский; композитор Д. Шостакович; звукооператор Б. Вольский. На VII Международном кинофестивале в Карловых Варах (1952) фильму присуждена Большая премия



Джамбул — Ш. Айманов
«Джамбул». Алма-Атинская киностудия. Авторы сценария Н. Погодин, А. Тажибаев; режиссер-постановщик Е. Дзиган; операторы Н. Большаков, И. Гелейн; художники В. Егоров, Е. Еней, И. Каплан; композиторы Н. Крюков, М. Тулебаев; звукооператор Е. Нестеров

Фадил ХАДЖИЧ

# Октябрь и югославское кино

В Югославии ведутся обширные приготовления к празднованию 50-й годовщины Великой Октябрьской революции.

Все общественные и творческие организации, весь наш народ выразят свое восхищение и преклонение перед Лениным и большевиками, которые возвестили о начале эпохи Революции, эпохи всемирных революционных социалистических преобразований.

Эта славная дата у нас, в Югославии, отмечается как победа великого революционного вдохновения, коренящегося в учении Маркса и Энгельса и, естественно, продолжившегося и в югославской революции.

Пролетарский лозунг «Власть — народу!» получил свой глубокий смысл в повседневной общественной жизни наших народов.

Страна Октября — Союз Советских Социалистических Республик — своим пятидесятилетним развитием, своими общественными, промышленными, научными и другими достижениями доказала всему миру, что пролетарские лозунги 1917 года претворены в действительность, в результате чего в первой стране социализма заложен крепкий фундамент будущего коммунистического общества.

Мы, югославы, бережно изучая произведения Маркса, Энгельса, Ленина, пользуясь великим опытом Октября, можем теперь и на собственном опыте доказать, что социалистическая революция выдержала в Югославии двойной экзамен.

Первый раз мы сдавали этот экзамен в годы войны, когда партизаны под руководством Тито вели неустанную борьбу против фашистских оккупантов и одновременно разрушался старый общественный порядок в нашей стране.

Вторичный революционный экзамен был так же труден. Мы сдавали его, когда нужно было создавать основы новой, социалистической системы, новые общественные отношения, претворять в практику пролетарский лозунг «Власть — народу!». Этот процесс революционных преобразований требовал, чтобы народ не отождествлялся с безликой массой, чтобы в народе виделись конкретные люди, конкретный человек. Именно этот человек должен был стать действительным обладателем всех материальных ценностей, действительно стоять у власти, и все должно подчиняться его интересам.

Эти глубокие изменения отразились не только в материальной жизни человека. Они живут и в духовной надстройке нашего общества, в нашей культурной и научной мысли, в достижениях нашего искусства. Наши художники, в том числе и кинематографисты, проникались убеждением, что общие интересы в своей основе идентичны интересам индивидуальным. Художник в своем творчестве отражает гуманистические преобразования в новом обществе.

Советское кино, которому уделено по личному указанию Ленина огромное внимание со стороны Советского государства, выразило тему Октября в незабываемых фильмах, которые и по сей день являются предметом изучения югославских кинематографистов. Кино в СССР стало, как говорил Пудовкин, действительно демократическим, глубоко народным искусством, а произведения советских кинематографистов идут в ногу с революционными преобразованиями. Имена Эйзенштейна, Дзиги Вертова, Довженко, Пудовкина,

Козинцева, Юткевича, Герасимова и других советских киноклассиков дали советскому кино въездную визу на все континенты. И даже там, где буржуазная цензура немилосердно запрещала советские фильмы, они стали символом и воплощением истинно революционных произведений, они своей магической силой сметали баррикады антикоммунистически настроенных цензоров и завоевывали авторитет во всем мире.

В настоящее время «Броненосец «Потемкин» — это краеугольный камень каждой синематеки, и фильму этому даже враги Октябрьской революции вынуждены были отвести ведущее место в списке величайших достижений кинематографа. То, что советские художники влияли на кинематографии всех стран, больше никому не нужно доказывать, в этом легко убеждает любая национальная история кино. Югославский кинематограф, особенно его военные фильмы, многими нитями связан с достижениями советских киномастеров. Роль «Чапаева» была решающей для сценарной трактовки некоторых наших военных тем — в годы нашей революции у нас появились в разнообразных вариантах свои Чапаевы.

Советские военные и массовые песни своими мелодиями вдохновляли многих авторов наших военных песен. Сходство их совершенно очевидно. Некоторые мелодии стали даже темами наших картин. Югославский военный фильм «По Конюх-горе» строится на мотиве одноименной песни, а ее музыкальным источником является известная советская песня «Там вдали за рекой».

Фильмы совместного советско-югославского производства — теперь их уже немало — показали родство наших взглядов и открыли пути для еще более тесного сотрудничества. Контакты между нашими кинематографистами все больше расширяются, так как их внутренне связывают марксистские идеи и строительство социализма. Темой многих короткометражных фильмов является развитие революционного рабочего движения в нашей стране и во всем мире. Документальные кадры Октябрьской революции — темпераментные речи и динамические жесты Ленина — основа этих картин.

Опыт советского кино в разработке современных общественных проблем также служит ориентиром для мастеров нашего кино. Как решать произведения сатирические по своей направленности — один из вопросов, вызывавших размышления и споры. Дискуссии, которые вели советские писатели и кинематографисты, послужили базой для наших собственных выводов и поисков решений, соответствующих нашей практике.

Наше революционное общество дает множество новых сюжетов и тем. Кинематографист сталкивается с потоком новых общественных отношений, отметающих старые законы и формулы. В этом сложность труда кинематографиста, который должен соответствовать своему общественному назначению, так как кино — самое массовое искусство, чрезвычайно сильно влияющее на широкие массы народа. Эту ответственность кинематографа отмечал Ленин и придавал ей огромнейшее значение.

В исследованиях новых общественных отношений наши кинематографии пережили и свои кризисные состояния. Имелись случаи, когда вместо отображения жизни, изучения ее подлинного характера мы становились свидетелями мрачного изображения жизненных ситуаций, псевдопоэтического философствования, замены реальных конфликтов абстракциями. Как противоположная крайность проявлялись элементы «лакировки», украшательства, фальшивого воспевания нового общества. Эти крайности — мрачные «черные темы» и оптимистическая «лакировка» — в нашем кинематографе и в нашем искусстве некоторое время свидетельствовали о неспособности отдельных художников понять происходящие революционные преобразования.

Эти отдельные проявления беспомощности в нашем кино все меньше чувствуются. Полемический тон, искренность художественного подхода к современной теме все более становятся естественной необходимостью для авторов, а вечный революционный огонь жизни дает все более волнующие темы. Значительная доля кинопродукции отводится таким фильмам о современности, которые критически рассматривают причины некоторых слабостей нашего общества.

Военные фильмы еще до недавнего времени составляли у нас почти половину кинорепертуара. Подобную пропорцию можно было бы счесть ненормально преувеличенной, но приверженность наших кинематографистов к военной теме не случайна. Многие из них были участниками революционной борьбы, и их личные интересы будут надолго, если не постоянно, связаны с теми непов-

торимыми драматическими событиями, когда зачастую босая и голодная партизанская армия наголову разбивала вооруженного до зубов неприятеля.

Югославские военные фильмы, на которые советская кинематография оказала особенно сильное влияние, хорошо посещались зрителями. Многие из них были приобретены для проката за рубежом.

Анализируя успехи наших военных фильмов, понимаешь, что причина лежит в глубокой лирической и эпической искренности наших кинематографистов в подходе к этой теме, так как она — часть их собственного жизненного пути. В этих фильмах человек нашего общества глубже познает себя, а иностранцы, по всей вероятности, глубже познают Югославию.

Югославский кинематограф родился одновременно с революцией. После победы над оккупантами и провозглашения социалистической республики мы создали свой первый фильм. Он был военным и назывался «Славица». В художественном отношении это была наивная и непрофессиональная картина, но еще и сегодня наша публика охотнее всего смотрит именно этот фильм, потому что в душе привязана к первому, партизанскому шагу нашей кинематографии. Когда мы говорим об общественной активности наших кинематографистов, мы стремимся, чтобы она не была формальной и декларативной. Это один из тех насущных вопросов нашей философско-художественной деятельности, которые часто мы пытаемся определить теоретически, но глубже всех теоретических формул на них отвечает сама жизнь. Простой человек, сосредоточивающий власть в своих руках, является единственной настоящей движущей силой в условиях социализма.

Так революционная теория стала революционной практикой, наше современное кино смело смотрит в глаза действительности и в своей общественной активности становится марксистским и диалектическим участником событий наших дней.

Я вспоминаю об этих теоретических предпосылках в статье, посвященной Октябрю и югославскому кино, не случайно. Я считаю нашу социалистическую революцию кровно связанной с историческим процессом, который определили Ленин и Октябрь. Юбилей, который нам выпала честь праздновать совместно с советским народом,— это не только совместное воспоминание об историческом событии. Это длительное революционное содружество, которое родилось еще в дни Октября, когда в революционных боях участвовало около 40 000 югославов. Это содружество выковывалось и в дни прошедшей войны, когда наши партизаны с волнением следили за развитием сражений у Москвы и Сталинграда. Это содружество чувствуешь и тогда, когда изучаешь повседневные общественные преобразования в вашей стране и у нас. Этому революционному содружеству наших народов уже пятьдесят лет. Оно закалилось на принципах и идеях Октября и поэтому так по-ленински сильно.

*Загреб*

Ежи ГОФМАН

## Первооткрыватели

Я думаю, что вопрос о влиянии Октябрьской революции на развитие киноискусства можно рассматривать в более обширных категориях, чем это обычно делается. Все великие, бурные социально-политические перемены всегда оказывали огромное, непосредственное влияние на форму современного им искусства. И не случайно, что искусство в такие моменты переживает период своих наибольших взлетов. Поэтому нет ничего удивительного в том, что величайшая из революций в истории нашего мира, Октябрьская революция, вызвала бурный и глубокий переворот во всех областях общественной жизни, а потому и в искусстве. В особенности же в области кинематографического творчества, ставшего оружием революции.

Ведь невозможно представить, чтобы в кино без Октябрьской революции появились такие выдающиеся имена, как Кулешов, Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко и многие другие. Имена, которые являются вехами в истории мировой кинематографии. Их влияние на развитие и облик кино сегодня,

быть может, уже трудно измеримо, ибо завоевания советского кино распространились настолько, что мы слишком часто забываем о первооткрывателях. Тем не менее я не считаю, что можно рассматривать достижения советского кино двадцатых и тридцатых годов исключительно в категориях исторических. Речь идет не только о том, что это было столь великое искусство, что даже его враги были вынуждены склонять перед ним голову, это было также искусство, оказавшее решительное влияние на деятельность всех прогрессивных творческих кругов мира. Знакомство с этими достижениями чрезвычайно полезно для каждого художника кино, ибо именно они привели к тому, что в кругу художественных интересов кинематографистов оказались иные проблемы, что к ним начали иначе подходить, что иначе стали рассматриваться проблемы стиля и метода. Итак, речь идет о проблемах, познание и осмысление которых определяют сегодня существо деятельности каждого мастера современного кино.

Влияние советского кино на мое творчество? А как же оно могло не оказывать на меня влияние? Я выпускник ВГИКа. Там я учился основам кинематографического ремесла и одновременно взгляду на кино и окружающий меня мир. Поэтому очевидно, что я нахожусь под его сильнейшим и постоянным влиянием.

*Варшава*

Ян РЫБКОВСКИЙ

## Искусство, рожденное Октябрем

Октябрьская революция и кино? Эта тема чрезвычайно интересна и обширна. Поэтому трудно в нескольких словах исчерпать столь серьезную проблему. Однако существенно то, что кино как искусство и является плодом событий, которые вызвала Октябрьская революция. Ибо трудно в предшествовавший ей период назвать какого-либо художника или направление в кино — исключая, разумеется, творчество Гриффита,— которые непосредственно и прямо были бы связаны с определенным политическим движением и были бы выразителями этого движения. Октябрьская революция вызвала к жизни кино, которое прямо было связано с определенными явлениями действительности, создала условия для проявления выдающихся кинематографических талантов, позволила появиться произведениям, которые оказали значительное влияние на все кинопроизводство мира. Я ничем не рискую, если скажу, что заслуга советских кинорежиссеров послереволюционного периода в том, что они способствовали превращению кино из ярмарочного развлечения в искусство, в важное художественное и политическое орудие социального воздействия и формирования мировоззрения.

То, что еще сегодня поражает при просмотре советских фильмов,— это их небывалая свежесть, динамика, умение воплотить дух революционных событий. Эти фильмы рождались в атмосфере революции и начатых ею перемен. Поэтому даже великие художественные произведения Эйзенштейна, Пудовкина и других советских режиссеров того времени имеют для нас не менее ценное качество документа, чем немногочисленные уцелевшие кадры тогдашней кинохроники. Это были произведения, вводящие в кино новую проблематику, открывающие новые кинематографические средства, а тем самым направляющие развитие киноискусства по новым путям, определяющие новые направления поисков. Их влияние на дальнейшее развитие кино как искусства столь несомненно, как несомненно влияние революционных перемен в России на облик нашего мира. Октябрьская революция положила начало процессу революционных социально-политических перемен нашего века, рожденное ею кино стало началом преобразований в мире кино, импульсом для распространения общественно-политического кино. Все серьезное европейское кинотворчество началось собственно говоря, с этого решающего для облика современного мира и его искусства великого, памятного момента.

Оглядываясь с перспективы лет на советское кино двадцатых и тридцатых годов, мы поражаемся сегодня его небывалой художественной зрелости и огромной смелости

авторов революционного кино. Никогда прежде (а также и позже) на территории никакой другой страны не вошла в кино столь многочисленная и столь талантливая группа зрелых художников, имеющих собственное творческое лицо, а зачастую и вполне серьезные достижения в иной области искусства. Поэтому нет ничего удивительного в том, что они подняли художественное значение кино, обогатили диапазон его проблематики, а также развили язык киноискусства, благодаря чему оно сумело выразить наиболее сложные проблемы мира и человека, а также проникнуть в глубь внешних и внутренних событий. Без этих художников судьбы кино, быть может, стали бы иными либо же процесс его художественного созревания затянулся бы.

Влияние революционных событий и советского кино на мое собственное творчество? Мне кажется, что я не смогу сказать о какомлибо непосредственном влиянии. Меня всегда больше привлекало камерное кино. И я не старался также никому сознательно подражать. Если критика временами ловит меня на неких «заимствованиях», то они неосознанны. Я думаю, однако, что можно говорить о влиянии всего кинематографического опыта, а прежде всего самой творческой атмосферы. Я имею в виду события, предшествовавшие последней войне, когда на частных просмотрах, устраиваемых обществом «Старт», я имел возможность впервые увидеть советские фильмы. Встреча с советскими фильмами, так непохожими на то, что производилось тогда в Польше и что демонстрировалось тогда на наших экранах, стала одним из моих самых значительных художественных переживаний. Правда, в то время я был художником и интересовался больше театром, но тем не менее «Броненосец «Потемкин», «Потомок Чингис-хана» и другие советские фильмы, которые мне удалось увидеть перед войной, привели к полному изменению моего тогдашнего отношения к кино. Я понял, что о нем можно думать серьезно, что его можно рассматривать как искусство. Если после войны я стал кинорежиссером, то я вижу в этом несомненное влияние тех переживаний, которые вызвало во мне советское кино.

*Варшава*

## ...ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ

**Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М. Горького награждена орденом Трудового Красного Знамени. Высокой оценки удостоен труд большого отряда советских кинематографистов, посвятивших себя благородному делу духовного воспитания юношества.**

**Путь студии — это история советского детского и юношеского фильма. Здесь обрели новую жизнь любимые литературные герои ребят, когда на экран вышли «Белеет парус одинокий», «Тимур и его команда», «Сын полка», «Чук и Гек». Здесь экранизированы «Конек-Горбунок», «Василиса Прекрасная», «По щучьему веленью». Целую эпоху в киноискусстве составила горьковская трилогия «В людях», «Детство Горького», «Мои университеты». Навсегда вписаны в золотой фонд нашего кино и «Молодая гвардия», и «Зоя» и «Дом, в котором я живу»...**

**Ко всем приветствиям, полученным студией имени М. Горького со всех концов страны и из-за рубежа, вместе с пожеланиями новых творческих успехов, редакция присоединяет свое сердечное поздравление.**

# Кинотеатр «Прометей»

О кинотеатре, в котором будут идти постоянно фильмы о революции, наш золотой фонд, наша классика, мечталось давно. Было немало проектов, советов, предложений... И вот наконец в преддверии 50-летия Великого Октября на московских стендах появились афиши:

«Кинотеатр «Художественный». Открытие кинотеатра революционного и исторического фильма «Прометей».

Итак, в стенах старейшего кинотеатра столицы, откуда в 1925 году начинал свой славный путь «Броненосец «Потемкин», где состоялась его знаменитая премьера, на которой все сотрудники были одеты в морскую форму, а фасад превращен в модель броненосца, открылся кинотеатр революционного фильма «Прометей».

Почему «Прометей»? С объяснения этого и начал свою речь на торжественном открытии кинотеатра его художественный руководитель Г. Рошаль: «Мы хотим построить кинотеатр, который был бы не только кинодемонстрирующим театром, но и театром тех зрителей, которые вместе с нами будут его создавать. Мы его назвали «Прометей». Прометей, как известно, похитил огонь для людей. Для нас этот огонь горит в днях Великого Октября. В нашем кинотеатре будут идти самые разные картины: и исторические, и биографические, и историко-революционные. К примеру, у нас пойдет польская историческая картина Анджея Вайды «Пепел». Вслед за премьерой «Пепла» мы дадим премьеру двухсерийной польской картины Ежи Кавалеровича «Фараон» по роману Болеслава Пруса. А в другой вечер пойдут вторая серия «Ивана Грозного» С. Эйзенштейна и мало кому ведомая картина Ю. Тарича «Крылья холопа». Так что у нас будут идти и молодые и «престарелые» картины. Мы бы хотели, чтобы у нас были постоянные зрители, чтобы они не только смотрели, а разбирали, анализировали наш репертуар. Мы будем собирать конференции зрителей «Прометея». За лучшие рецензии, за лучший анализ фильмов мы будем премировать.

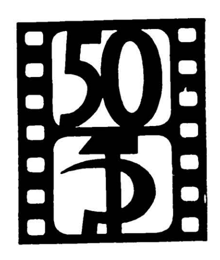
Мы хотим, чтобы зрители «Прометея» не только познавали исторические факты, которым посвящен тот или иной фильм, но и оценивали картины по мастерству их создателей, по кинематографической выразительности.

Я думаю,— закончил Г. Рошаль,— что пока мы будем собираться два раза в месяц, но надеюсь, что мы ускорим темп деятельности «Прометея». Жизнь нам покажет и подскажет».

В день открытия «Прометея» были даны «Красные дьяволята» — фильм, созданный в 1923 году Иваном Перестиани, и премьера «Неуловимых мстителей» Э. Кеосаяна — картины, тоже построенной по мотивам знаменитой повести П. Бляхина. И потому в числе почетных гостей «Прометея» было немало участников гражданской войны, бойцов и командиров Первой Конной, о которой столько рассказано и в «Красных дьяволятах» и в «Неуловимых мстителях». От имени конармейцев выступили Герой Советского Союза генерал-лейтенант С. М. Кривошеин, режиссер А. Медведкин.

«Я считаю, что такой кинотеатр — замечательное начало,—говорил генерал С. М. Кривошеин.— Ведь для каждого из нас понятно, что героика гражданской войны, та великая роль, которую сыграла наша партия в организации всей мощи нашего народа в гражданскую войну, не могут быть забыты нами. Никогда. А в кино она будет показана большими мастерами молодым людям так, как мы ее тогда сами видели.

Мне выпало счастье в 1918 году вскочить на коня и проехать на нем от Воронежа до Майкопа, от Майкопа до Львова, от Львова до Севастополя и от Севастополя обратно в Майкоп в рядах славной Первой Конной армии. Поэтому я от имени замечательных бойцов Шестой Чонгарской кавалерийской дивизии вас пламенно приветствую».



Бор. МЕДВЕДЕВ

# Когда барометр показывает бурю...

Фильм «Оружие сатиры»* режиссер Н. Левицкий открывает цифрой: 1905. Возникшая на фоне казачьего отряда, тревожно застывшего на Дворцовой площади, она растет на наших глазах, заполняя почти весь экран, определяя главное содержание ленты.

1905 год. Генеральная репетиция Октябрьской революции. Не потому ли камера так настойчиво панорамирует по Дворцовой площади — той самой, по которой двенадцать лет спустя двинутся на штурм старого мира красногвардейцы?

Но изображения отряда казаков на Дворцовой площади, отряда городовых на Невском проспекте важны постановщику фильма не только как перекличка с историей, это как бы парафраз из его предыдущей картины «Кровавое воскресенье». События 1905 года, как видно, приковали к себе режиссера. «Оружие сатиры» — продолжение поиска. Если в «Кровавом воскресенье» Левицкому удалось не только открыть новые, но и прочитать на известных ранее фото нечто неожиданное, то в «Оружии сатиры» ему захотелось вместе с нами углубиться в подшивки сатирических журналов эпохи первой русской революции. А было их тогда более четырехсот...

Граф С. Витте, вернувшийся в Россию из Америки осенью 1905 года, после подписания Портсмутского мира с Японией, был поражен «необузданностью прессы при существовании самого реакционного цензурного устава. Пресса,— записал он,— начала разнуздываться еще со времени войны; по мере наших поражений на Востоке пресса все смелела и смелела...»

В справедливости наблюдения С. Витте убеждают обложки, страницы журналов, которые перелистываются на экране.

* Автор сценария М. Ланской. Режиссер Н. Левицкий. Консультанты кандидат исторических наук В. Барашенков, кандидат филологических наук П. Карасев. Операторы Н. Сергеев, А. Климов. Художник Д. Платонов. Композитор В. Соколов. Звукооператор Г. Гудков. Редактор В. Аксенов. «Леннаучфильм», 1966.

Возьмем хотя бы городового, в ошалении отдающего честь демонстрантам, идущим с красным стягом. (Тот же Витте с раздражением записал в своих «Воспоминаниях», что московский генерал-губернатор П. П. Дурново* «с первых же дней после 17 октября ...сейчас же растерялся, выходил на балкон своего генерал-губернаторского дворца и растерянно, будучи в военной форме, снимал совсем невпопад шапку чуть ли не, как мне передавали, перед красными флагами».)

Или возьмем обложку «Пулемета», где был воспроизведен царский манифест 17 октября с отпечатком кровавой пятерни и подписью: «К сему листу генерал-майор свиты его величества Трепов руку приложил».

* П. П. Дурново—однофамилец министра внутренних дел П. Н. Дурново.

Журнал «Пулемет» № 8

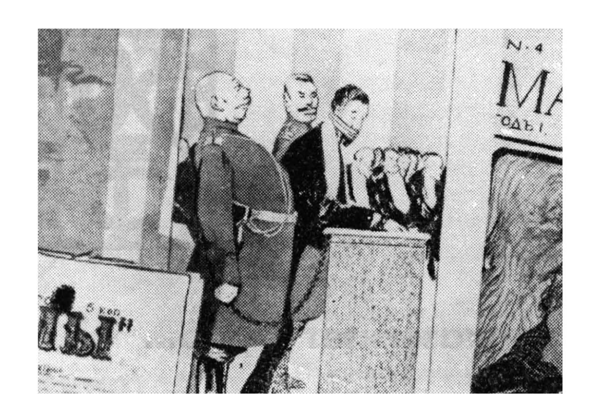


ВЫСОЧАЙШІЙ МАНИФЕСТЪ

МЫ, НИКОЛАЙ ВТОРЫЙ,

ИМПЕРАТОРЪ И САМОДЕРЖЕЦЪ ВСЕРОССІЙСКІЙ,

„НИКОЛАЙ"



Свобода собраний! (журнал «Леший» № 1)

Или вспомним обложку «Сигнала», где тот же Трепов на фоне разгона демонстрации гневно размахивает своим известным приказом: «Патронов не жалеть!» Но бумагу (ветром, может) загнуло, и приказ генерал-губернатора Петербурга читается на обложке так: «Тронов не жалеть!»

Или вглядимся в воспроизведенную в журнале «Жупел» золоченую раму официального портрета царя, где по воле художника И. Билибина на месте Николая II оказался... осел, что подтверждала и подпись: «Equus asinus в $^{1}/_{20}$ нат. величины».

Так что вряд ли нужно объяснять, как нелегко приходилось царским чиновникам, когда к ним на стол попадали материалы очередного номера сатирического журнала. (До манифеста 17 октября каждый рисунок, каждую заметку нужно было представлять в цензуру!)

Сценарист М. Ланской и режиссер Н. Левицкий решили воспроизвести один день царского цензора в 1905 году. В этих кадрах нет и тени тех инсценировок, тех псевдодокументальных диалогов и монологов, которые в иных картинах вызывают споры и законные протесты своей искусственностью, театральщиной. Цензор показан со спины. Нам не видно его лица. На экране лишь его руки, тревожно перебирающие статьи, рисунки, заставки...

Вот руки цензора извлекают из папки пачку рисунков, представленных журналом «Зритель».

Змея. Ну, что тут гадать, явный намек на власть предержащих.

Запрещено!

Крестьянин с косой на плече. А не призыв ли это к бунту?

Запрещено!

А вот ботинки, туфли людей, идущих по городу. Руки вертят заставку туда, сюда. Опять вращают ее — направо, налево, и наконец на лист ложится штамп Цензурного комитета.

Разрешено!

Еще одна заставка — опять идущие по городу люди, только все они в сапогах. В сапогах так в сапогах.

Разрешено!

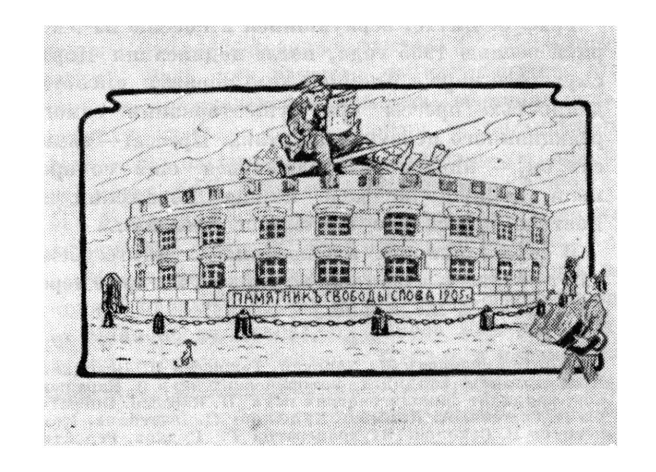
Изображение виселицы, конечно, не удостоилось штампа Цензурного комитета, как и изображение конного казака, трубящего сигнал боевой тревоги. А заставку в виде буквы «Г» почему ж не разрешить, как, впрочем, и набросок опрокинутого табурета.

«Трудно упрекнуть господина цензора в недостатке бдительности,— начинает диктор,— но издатель «Зрителя» молодой художник Юрий Арцыбушев тоже знает, с кем имеет дело... Стоп! Что-то знакомое».

Мелькают страницы «Зрителя». Вот одна заставка: ноги в сапогах; еще одна знакомая заставка: ноги убегающих штатских. Да, те самые: в мужских ботинках, дамских туфлях...

«Провели вас, господин цензор! — торжествует голос за кадром.— Два рисунка, поставленные рядом, превратились в разгон демонстрации. Запрещенная тема! А вот что еще можно сделать из невинных заставок,— продолжают наступать авторы ленты, — казнь революционера». А камера в этот миг панорамирует по странице четвертого номера журнала «Зритель»: знакомая заглавная буква «Г», чуть пониже — повисшие в воздухе ноги, и еще ниже — знакомый опрокинутый табурет...

Свобода слова! (журнал «Секира» № 2)



Так с помощью экрана мы незаметно втягиваемся в борьбу с цензурой, да что там с цензурой — с самодержавием, которую с немалым риском и немалой смелостью вели писатели, художники России в 1905 году. И узнаем много нового.

Разве не правы авторы фильма, констатируя, что «нам известно, где и когда возводились баррикады революции 1905 года, чем были вооружены их защитники. Но всем ли знакомо другое оружие из арсенала революции—оружие сатиры».

Правда, нельзя не сознаться, что создатели ленты обращаются с этим оружием порой без должной игры ума — этого неотъемлемого атрибута сатирического жанра. Не слишком ли сурова, прямолинейна и узка платформа, изложенная в прологе фильма: «Не юмором, а гневом и скорбью, не шутками, а сарказмом и ненавистью к царским палачам проникнуты произведения сатириков»?

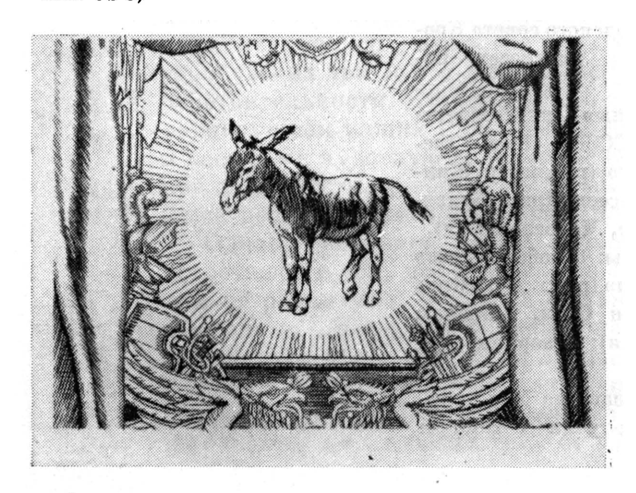
Право же, в этих сотнях сатирических журналов находилось место и для юмора, и для шутки, и для смеха, который, как известно, убивает. А вот легкости, ироничности недостает интересной и темпераментной работе ленинградцев.

И еще об одном заставляет задуматься фильм. Мне довелось увидеть две картины Н. Левицкого подряд: сначала «Кровавое воскресенье», затем «Оружие сатиры». Насколько же эмоциональнее оказалась первая лента! И секрет здесь не только в теме (в «Кровавом воскресенье» на наших глазах на экране происходит расследование подлейшей провокации — расстрела демонстрации рабочих Петербурга). Секрет и не в локальности темы (если в «Оружии сатиры» речь идет о многочисленных сатирических журналах, то в «Кровавом воскресенье» все сосредоточено вокруг одного события). Секрет в том, что на неаннотированных, групповых фотографиях петербургского «Общества рабочих» авторы «Кровавого воскресенья» разглядели разных людей, ощутили трагизм их разных и в чем-то схожих человеческих судеб. И когда, всматриваясь вместе с нами в одно из этих фото, они признаются, что не знают людей, стоящих рядом с Гапоном, и начинают гадать: не ткачиха ли это Анна Федорова, не металлист ли Иван Завьялов, не братья ли Ивановы Владимир и Алексей, мы тоже как бы узнаем этих людей, поименованных в списке жертв 9 января, и их несправедливая, бессмысленная гибель больно ранит нас.



Журнал «Буря» № 4

Осел (Equus asinus) в 1/20 нат. величины (журнал «Жупел» № 3)



А в фильме «Оружие сатиры», где совсем не надо ломать голову, чья это фотография: редактора ли «Сигнала» Корнея Чуковского или писателя Владимира Короленко, нет человеческих судеб, разговор ведется в чуть ли не искусствоведческом плане. А разве не обогатил бы картину рассказ здравствующего ныне Корнея Ивановича Чуковского об истории первого и последнего номера «Сигнала», с обложки которого прогремел призыв: «Тронов не жалеть!», за что редактор-издатель был немедля препровожден в тюрьму? И разве не рассматривали бы мы с иным чувством страницы «Пулемета», редактор которого фельетонист Николай Шебуев был арестован по личному повелению царя, если б нам стала известна записка автора крамольных обложек журнала художника Ивана Грабовского, переданная Шебуеву в тюрьму: «Я согласен разделить любую участь с Вами. Не повесят. Шалишь.

Их песня спета. А повесят — значит их песня не спета. И тогда... Противно будет жить, испытав хотя бы призрачные дни свободы. Пусть вешают!»

Если коллективный герой «Кровавого воскресенья» — рабочие Петербурга, то герой фильма «Оружие сатиры» — передовая интеллигенция, в чей адрес Николай II, по свидетельству министра внутренних дел П. Святополк-Мирского, заметил: «Как мне противно это слово (интеллигент — *Б. М.*)! — добавив:— ...следует приказать Академии наук вычеркнуть это слово из русского словаря».

В начале фильма, когда на фоне обложек сатирических журналов проходят двойной экспозицией один за другим решительные лица Максима Горького, Владимира Короленко, Валентина Серова, Ивана Билибина, Сергея Чехонина, его создатели как бы делают заявку на эту тему. Но сами же забывают о своем намерении, не пользуя даже материал, вошедший в ленту, не объединяя, к примеру, две знаменитые обложки «Пулемета» — с царским манифестом, припечатанным кровавой пятерней, и изображением русского рабочего, озаглавленным: «Его рабочее величество пролетариат всероссийский». Прочитав последнюю подпись, разъяренный Николай II бросил шефу полиции: «Оказывается, в России появилось новое величество!», и редактор «Пулемета» Шебуев опять оказался в тюрьме.

И право, стоило бы напомнить историю отважного рисунка Валентина Серова «Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?», изображающего солдат, атакующих демонстрантов, и вызывающе подписанного знаменитым инициалом В. С. В отместку за «Солдатушек» полицейский пристав отказал Серову в справке о благонадежности, без которой нельзя было получить необходимый художнику заграничный паспорт. (Кстати, рисунок Серова приводится в фильме в беглом общеперечислительном монтаже, и автор его даже не назван.)

Не думаю, чтобы все эти, да и другие не менее примечательные факты, перегрузили бы ленту. Но, право же, они сделали б острее и эмоциональнее рассказ о том, как в решающие для России дни, когда, пользуясь ленинским выражением, барометр показывал бурю, лучшая часть интеллигенции оказалась на переднем крае борьбы с самодержавием.

---

## НАГРАДЫ КРАКОВА

Жюри IV Международного фестиваля короткометражных фильмов в Кракове присудило «Гран-при»— «Золотой дракон»— американскому фильму «Напалм» (режиссер Дон Лернер).

Специальную премию председателя президиума городского совета Кракова — «Золотой дракон» — получил фильм «Розали» (режиссер Валериан Боровчик, Франция).

Пять равноценных призов —«Серебряные драконы»— присуждены фильмам: «Зонтик» (режиссер Михаил Кобахидзе, СССР); «Быть» (режиссер Мариан Мажиньский, Польша); «Ноев ковчег» (режиссер Жан-Франсуа Лагуйон, Франция); «Радости любви» (режиссер Иржи Брдечка, Чехословакия); «Девушка» (режиссер Вит Ольмер, Чехословакия).

Обладателями почетных дипломов стали фильмы: «Любопытство» (режиссер Боривойе Довникович, Югославия); «Физики» (режиссер Игорь Коловский, СССР); «Высокая сталь» (режиссер Дон Оуэн, Канада); «Парад позора» (режиссер Христо Ковачев, Болгария); «Озорник» (режиссер Янник Хаструп, Дания).

Впервые на Краковском фестивале присуждалась награда Международной федерации кинопрессы ФИПРЕССИ. Ее получил советский фильм «Зонтик».




# Идеал — на земле

Все зрители равно дороги кинематографисту, и все же он особенно ценит общение с молодежью. Школьники, студенты, специалисты, недавно расставшиеся со стенами вузов, рабочие и колхозники с дипломами десятилетки — они сегодня определяют успех или провал фильма, от их эстетических вкусов и критериев зависит судьба картины в прокате. Как свидетельствуют данные последних социологических исследований, 75 процентов посетителей кинотеатров составляют молодые зрители. Значит, приступая к своей новой работе, размышляя над ее экранным воплощением, кинодраматурги, режиссеры, актеры должны думать о том, что́ они несут в многомиллионные массы молодежи, чем обогащают ее представления о жизни, какими идеями и образами одаряют: ведь духовным потребностям молодежи отвечают не только фильмы о молодых, не только картины, где действуют сверстники зрителей.

Что же ищет молодой зритель в кинематографе? Какой фильм оставляет след в его душе? Вот основной предмет разговора, возникшего за редакционным «круглым столом».

На этот раз в редакции встретились режиссеры Р. Быков и П. Любимов, писатели С. Львов и А. Шаров, драматурги А. Зак, И. Кузнецов, И. Нусинов, журналистка И. Овчинникова, преподаватель школы рабочей молодежи В. Шевченко, критик-киновед К. Парамонова.

**Ролан БЫКОВ:**

— Вопрос о настоящем герое, герое, воплощающем идеалы нашей молодежи, меня лично волнует как основной и первоочередной. У меня такое ощущение, что за последние годы, несмотря на общие усилия, мы все дальше отходим от подлинно героических тем и все реже экран открывает такого героя в нашей современной действительности. Думаю, что это явление не случайное и оно не может объясняться равнодушием наших кинематографистов к героической теме. Это не так. Наоборот, я все время чувствую стремление современных художников браться за темы огромной значимости, которые могли бы привести к художественному открытию в процессе решения самых серьезных идейных задач.

Однако желаемое очень редко становится действительным, и я чаще всего встречаюсь с тем, что свои самые серьезные замыслы режиссеры по разным причинам не реализуют, и подчас фильмы, простите мне откровенность, снимаются как проходные... перед той основной картиной, за которую художник собирается взяться «завтра». И я с огромным огорчением чувствую, как наш кинематограф, который с первых своих шагов поражал масштабом социального и политического содержания, сейчас снизил уровень идеологического насыщения своего искусства! Он часто шарахается от сложных тем, от крупных проблем и, повторяю, уходит от своего

героя. Героя — властителя дум, героя — нравственного и социального идеала, героя — подлинного гражданина.

И причин тут очень много, самых разных и самых серьезных. Решение проблемы возможно только в последовательной цепи общих усилий режиссеров, критиков, социологов, руководителей кинематографа. Я хотел бы остановиться на размышлениях вокруг сегодняшних поисков образа героя.

Когда-то в советском кинематографе в самых первых полотнах наших мастеров основным социальным героем был революционный народ — моряки «Потемкина», рабочие Сормова в «Матери», крестьяне в «Земле».

Как индивидуальность герой сложился в трилогии о Максиме. И его революционное героическое происхождение абсолютно. Это герой умный, смелый, сокрушающий самодержавие, строящий новую жизнь. Политически мыслящий, именно этим вызывающий симпатии зрителя, бесконечно преданный делу человек, Максим — Чирков стал классикой нашего кинематографа и тем героем, который, я думаю, навсегда останется эталоном героя своего времени, эталоном, во многом определяющим героическую линию и сегодня. Это могучая линия советского кинематографа. Она нашла продолжение в Чапаеве Бабочкина. Затем — в Василии у Охлопкова, в коменданте и секретаре райкома у Ванина; своеобразной вершиной ее стало исполнение Б. Щукиным роли Ленина.

Эта линия находит многообразное воплощение и развитие в галерее образов исторических деятелей, героев революции и гражданской войны. Ее принято называть историко-революционной. Она завоевала законное право на постоянное внимание советских кинематографистов.

Но самое для меня важное — это то, как она продолжается в современной теме.

В свое время представителем социального героя в нашем кино был Николай Крючков. Его герои становились друзьями, духовными наставниками нашей молодежи.

Спустя примерно два десятилетия один из актеров, продолжавших линию Николая Крючкова,— Николай Рыбников — наиболее интересно заявил о себе в фильме «Весна на Заречной улице», где его герой, тоже простой рабочий парень, пошел учиться в вечернюю школу, но стал вдруг мучиться оттого, что не понимает серьезной музыки,— ему самому потребовался духовный наставник.

Образ героя из категории социальной перекочевал в область категорий нравственных. И закономерно. Ибо усложнился нравственный идеал и, естественно, выросли требования к герою.

Однако этот процесс не сразу и не во всем был ясен. Имена актеров часто вспыхивали и гасли, как огни тревоги: «Осторожно, внимание! Традиция превращается в штамп!» И тут в борьбе со штампом возникла тенденция подмены социального героя «негероем». Кажется, где-то в этот момент и возник знаменитый спор о положительном герое и его рецептуре. Уход от старого героя неизбежно был связан с поиском, но поиск часто приобретал оттенок моды: стало модным противопоставлять герою «негероя».

Примерно в это время режиссер Иосиф Хейфиц «открыл» Алексея Баталова, пригласив его на роль простого рабочего парня в фильм «Семья Журбиных». Молодой актер, по мнению многих, не подходил к роли. Слишком уж он казался интеллигентным и мягким. И лицо у него было какое-то «не такое», и бицепсы не выпирали из-под тенниски. Однако убедительность Баталова в этой роли оказалась сильнее всяких сомнений. И это тоже отражало реальные перемены в жизни. Популярность Баталова легко объясняется потребностью молодежи увидеть в простом парне интеллект и человеческую тонкость, в понятие «обаятельный» люди стали вкладывать высокое духовное содержание. Обаяние актера оказалось именно таким, какое стало необходимым.

Быть может, мои рассуждения покажутся рискованной натяжкой, но мне кажется не случайным и совершенно иной успех другого фильма, увидевшего свет много лет назад: знаменитый Паганель Николая Черкасова в «Детях капитана Гранта»,

интеллигентный и ученый, серьезный и принципиальный, он неизменно смешон в любой ситуации этой приключенческой ленты. Но не случайно он оказался в обществе знаменитых трех танкистов, разделив с ними славу одного из любимейших предвоенных комедийно-лирических киногероев. Пусть три веселых друга твердо стояли на земле, решая конкретные задачи простой реальной жизни,—человеческое обаяние ученого Паганеля, интеллигентного и высоконравственного, привлекало к себе симпатии. А вслед за Паганелем в великом множестве стали бродить по нашим экранам застенчивые, в очках, рассеянные и неприспособленные к жизни молодые и не очень молодые люди. И зрители их любили, что не мешало им добродушно посмеиваться над милой интеллигентностью.

И вдруг в творчестве Баталова знакомые черты лирико-комедийного героя приобрели совершенно иное значение: интеллигентный и всегда нравственно приподнятый герой Алексея Баталова стал восхищать, он звал за собой, учил личному мужеству, воспитывал духовно.

Так лирическая тема переросла в героическую и из области нравственной перешла в социальную, образовав единый сплав живых человеческих идеалов.

Как же он воплощен в конкретном герое? Как современный герой современного кинематографа несет в себе наш коммунистический идеал? Если Максим был Великим гражданином своего времени, то очень важно, наверно, ответить на вопрос — кто же великий гражданин наших дней? Что это за образ? Каково его содержание?

Сегодня, в век космоса, ядерной физики, кибернетики и телевидения, он, наверное, будет сильно отличаться от чирковского Максима. Может быть, он будет в чем-то совсем иным. Но самое главное — он будет гражданином нашего времени, Великим по существу, значимым как личность.

Пожалуй, немногие герои современного нашего кино достойны того, чтобы их именовали Великими гражданами. Дело в том, что Великого гражданина в первую очередь должны характеризовать серьезные дела, гражданские поступки. Он должен нести в себе социальный заряд великих свершений, коммунистических преобразований в жизни общества. Он должен, наверное, в первую очередь нести в себе личное мужество и передовые взгляды своего времени, должен быть на уровне современной политической и социальной мысли. В действительной жизни он — в самом центре истинных событий и подлинных дел, вне всяческой суеты вокруг псевдопроблем и давно решенных вопросов.

Я размышлял над успехом фильма «Женщины», успехом зрительским — и довольно широким. И я понял, что это один из немногих наших фильмов, в котором жизнь отражена конкретно. Кто-то даже считает деньги, интересуется, почем пальто. А вообще-то в нашей кинематографии нет обычно жизненных конкретностей, как будто искусство способно решать социальные темы вне проблем быта, государства. Как будто можно создать социальный тип общественного героя, который сам по себе, вне своего, конкретного дела станет понятным и любимым. Разумеется, я говорю о фильме подлинного социального содержания, а не о подделке.

Ведь вот, скажем, «Непридуманная история» классифицируется у нас как фильм о рабочем классе. Да помилуйте! Что там о рабочем классе? Только то, что там действуют рабочие? Не мало ли? Есть ли в фильме хоть одна проблема, волнующая современного рабочего? Ведь это фильм о складывающейся семье, тема та же самая, что и в комедии «Взрослые дети» и, кстати, более органичная для этой незамысловатой комедии. В «Непридуманной истории» была претензия на какой-то иной, серьезный разговор, но она осталась в зародыше, осталась неосуществленной.

Я все время думаю, отчего у нас почти нет фильмов на острые политические темы, в то время как в стране бурно развивается политическая мысль, во всем мире идет жестокая идеологическая борьба. Перед страной стоят грандиозные экономические проблемы, требующие огромных усилий партии и народа,— и нет картин, впрямую или косвенно с этими темами связанных. Как же отобразить Великого гражданина, если не показать его великие дела?

Почему сюжет не может развиваться в самой гуще нашей жизни, нашей советской действительности?

Дело в политической инертности и социальной пассивности кинематографиста.

Сколько людей, сколько замечательных деятелей науки, государства, партии, искусства, производства, строительства вызывает у нас восхищение! Но когда пытаемся показать их на экране, то подчас становимся убогими в мыслях, невероятно приблизительными и недопустимо трусливыми. Механика дела такая: а не жахнуть ли нам серьезную тему? Жахнуть... Только... так сказать, осторожней... Такие размышления, разумеется, здравы, но если быть последовательным в поклонении таким размышлениям, в конце концов, главным станет не тема и не желание создать героя, а эта самая осторожность.

Героя надо делать героически! Самому поднимаясь до героя! Вот главное партийное задание советского художника-коммуниста!

Фильмы для юношества, мне кажется,— это в первую очередь фильмы о Великом гражданине. Ребенок стихийно гражданствен. И наш советский ребенок особенно. На наших и «ихних» делит он все в мире.

И нельзя думать, что можно преподавать ему честность, рассказывая побасенки-притчи о том, что, если ты обещал вернуть зонтик, верни его, или еще что-либо в этом роде.

Надо помнить, что герои Бляхина, Катаева, Гайдара и Кассиля занимались революцией, войной, миром, человеческой справедливостью — великими делами. Герои нашего современного юношеского фильма, детского фильма и, к сожалению, «взрослого», который тоже смотрит юный зритель,— герои этих фильмов не часто становятся Великими гражданами.

Я сам слышал от своего сына после «Великолепной семерки»: «Там были коммунисты и фашисты. Коммунисты, конечно, победили!» Отобрал он, отобрал сам своего героя у буржуазного коммерческого кино. Наплевал он самым решительным образом на всю подоплеку фильма — до подоплеки ли ему? Кто-то на экране защищал простой народ, и этот кто-то был для него прекрасен!

Уровень размышлений, адресованных юному зрителю, всегда должен соответствовать его высоким размышлениям о жизни. Дети по-своему решают вопросы справедливости и чести, интересуются всем на свете, стремясь философски осмыслить жизнь. Ребенок растет, когда занимается взрослыми делами. Он становится гражданином в атмосфере гражданственности, отыскивая реальный нравственный и социальный идеал. Он не верит фальшивому идеалу.

Я играл Петьку Маремуху в театральной инсценировке «Старой крепости». Спектакль заканчивался вступлением героев в комсомол. И путь ребят в комсомол — это основной внутренний путь спектакля. Но в то время, когда репетировался спектакль, зашел разговор об авангардизме молодежи. И кто-то предложил, чтобы этого самого авангардизма не было, расширить роль чекиста, коммуниста Омелюстого. Наши герои гоняли голубей, дрались, падали, ушибались, ссорились — в превосходной книге Беляева создан замечательный образ детства наших отцов. Не заставишь же героя войны, чекиста заниматься нашими немудреными детскими делами. Однако расширение образа Омелюстого могло сводиться только к размышлениям именно над этими делами, а вмешательство в них могло стать только разъяснением самых простых, элементарных вопросов.

Искусственное «усиление» образа Омелюстого привело к его катастрофическому ослаблению. Вместо героя борьбы с белыми бандами на сцене оказался человек, который всего себя отдавал совсем не требующим особого напряжения и героизма делам — он всем все объяснял. И в результате он стал просто ненавистным для юных зрителей — главноуговаривающим. Он объяснял все подряд и всем подряд: и Ваське, и Петьке, и старому рабочему, и его престарелой сестре, и отвратительному Котьке Григоренко. А тут еще в пьесе все время происходили таинственные события, за которыми кто-то скрывался, а кто — неизвестно. И вот при появлении на сцене Омелюстого во втором акте по зрительному залу понеслось презрительное: «Шпион...»

Дети воспитаны в уважении к чекисту, в преклонении перед героем революции. Они не могли понять, что высокий идеал подменен среднеарифметическим, отредактированным резонером,— они сделали свой вывод!

Я рассказал о случае редкостном, анекдотическом, но сплошь и рядом мы в своих произведениях выдаем за героев тех, кого в жизни часто не любим. Идеал только тогда заражает нас, когда он живой, то есть действующий, реальный, современный!..

Ирина ОВЧИННИКОВА:

— Я, может быть, скажу парадоксальную, даже еретическую вещь. Но мне не представляется верным, когда в основу оценки произведений детского кинематографа кладется мнение о них учителя. Честное слово, я имею право на такое суждение прежде всего потому, что сама много лет принадлежала к этой профессии.

Большинству из нас (по-прежнему говорю — нас, потому что и сама от этого не свободна) свойствен некий наивный профессионализм в решении вопроса, что нужно и что не нужно детям, что им вредно, а что полезно. Я уж не говорю о болезненно ревнивом отношении к фигуре учителя на экране. Как, вы показали детям плохого учителя, малообразованного, душевно безграмотного, ограниченного? А что же будет с нашим авторитетом? Не ошибусь, сказав, что возражения подобного рода приходилось слышать всем, кто делал фильмы о школе. При этом совершенно игнорировалось, что в действительности подобные учителя и не имеют авторитета у своих учеников, ребята очень точно раскрывают для себя человека, и никто не в силах заставить их принять черное за белое.

Источник возражений против изображения явлений «отрицательных» один. Помните, в некрасовской «Железной дороге» генерал увещевает автора: «Знаете, зрелищем смерти, печали детскую душу грешно возмущать». Вот эта страусиная позиция, к сожалению, существует, если не господствует, и сейчас в подходе к искусству для детей. Предполагается, что детям надо показывать некий стерилизованный розовый мир, жизнь понарошку. На мой взгляд, просчет здесь состоит не только в непонимании природы детского восприятия: чем моложе человек, тем активнее он отталкивается от всего невзаправдашнего, тем труднее его обмануть внешней похожестью. Опасность, по-моему, в другом. Если хочешь уберечь ребенка от гриппа — закаливай. Если хочешь научить разбираться в жизни, находить в ней себя — не убирай искусственно с его пути всех препятствий, не предлагай взамен живой воды дистиллированную.

Старшеклассник пишет в школе сочинение об исканиях князя Андрея и Пьера. Мы рассказываем ему, что сила этих людей в преодолении самих себя, мы заставляем полюбить их за муки, переживаемые ими на пути к истине. Почему же сверстники наших ребят на экране застрахованы от заблуждений, от каких-то неизбежных потерь? Я просто не берусь назвать юношеский фильм, кроме очень немногих — скажем, «Друг мой, Колька!», «Звонят, откройте дверь!»,— в котором современный подросток мог бы узнать себя, свои переживания, мог бы к чему-то примериться, что ли. Да, он хочет увидеть себя, испытать радость узнавания. И он раздражается, не верит, когда встречает облегченный, без сучка, без задоринки вариант. И, конечно, спрашивает, если не вслух, то про себя: «С кого они портреты пишут?» Происходит реакция, обратная той, на которую рассчитывали авторы.

Зайдите в любую школу, посидите на уроках, особенно гуманитарного цикла, и увидите, какие бурные формы приобретают сейчас извечные бури умственного роста. Отвращение, неприятие жвачки, желание знать правду и только правду, собственное осмысление всего происходящего, конфликты с учителем, пытающимся работать так, как он работал десять-пятнадцать лет назад,— все это бросится в глаза даже малоопытному человеку. И рядом явные издержки, порожденные временем: поверхностная осведомленность обо всем и вся, образование, я бы сказала, приобретенное из эфира, видимость многознания, внешне раннее взросление, а по существу, затянувшаяся безбожно инфантильность, неподготовленность ни к выбору пути, ни к серьезным человеческим отношениям, а то и неосознанно обле-

ченный в формы удобного и модного скепсиса взгляд на жизнь — вот то, с чем сталкивается сегодня любой воспитатель в школе или дома. А на экране, за редким исключением, устаревшие конфликты, ситуации, характеры.

Да, конечно, молодым (и не только молодым) очень нужно видеть на экране сверстника, образом мыслей, чувствами, поступками которого можно было бы восхититься. Правда, не убеждена, что восхищение немедленно повлечет за собой соответствующие деяния. Вероятно, происходит другое, более существенное: медленный, почти незримый процесс накопления каких-то ценностей. И здесь, я думаю, встреча с Таней Нечаевой и дядей Пашей («Звонят, откройте дверь!») или с Ленькой Пантелеевым и Викниксором («Республика Шкид») не может ни для кого пройти бесследно.

Не так давно мне пришлось посмотреть картину студии имени Горького «Просто девочка». Сделана она далеко не безукоризненно: авторов можно упрекнуть и в недостаточном художественном чутье и вкусе и в следовании определенным штампам. Однако встреча с юной героиней показалась мне весьма знаменательной. Эта девочка — маленький князь Мышкин. Это Добро с большой буквы. А на мой взгляд, ни одна из человеческих добродетелей не нуждается сегодня в таком страстном утверждении, как эта, потому что в былые времена мы немало сделали для искажения самого смысла понятия «доброта». Поэтому очень важно, чтобы жил на экране, влюбляя в себя, добрый человек.

И. КУЗНЕЦОВ:

— Свое детство я провел в Ленинграде, и мои первые театральные впечатления связаны с Ленинградским театром юного зрителя. С пятого класса я подвизался в его активе — делегатском собрании, как нас тогда называли. Театр юного зрителя считался педагогическим театром. На спектаклях дежурили педагоги, педагогическая часть вела большую работу по изучению зрителя, да и сам А. А. Брянцев, основатель и руководитель театра, был в молодости педагогом. Но ни мы, проводившие в театре чуть ли не каждый вечер, ни зрители, наполнявшие зал, не ощущали никакого педагогического перста, никакого педагогического нажима — театральное зрелище было зрелищем, праздником. На сцене театра для детей шли спектакли самого разного плана: «Принц и нищий» и «Разбойники», «Том Сойер» и антирелигиозная, очень своеобразная по форме пьеса Дэля «Против масс», «Тиль Уленшпигель» и экспериментальная пьеса А. Бруштейн и Б. Зона «4 000 000 авторов». Театр не боялся эксперимента, доверял зрителю, уважал его, верил ему.

Вновь в детский театр я вернулся уже драматургом. И в процессе своего общения с театром вдруг обнаружил, что порой этот театр становился действительно узкопедагогическим, ибо иллюстрировал то, что ребята проходили в школе, то, что им твердили изо дня в день, преследуя какую-то узкопедагогическую цель.

Нельзя искусство превращать в дело примитивно педагогическое.

Я вспоминаю, как однажды — это было году в пятидесятом — одна девочка совершила подвиг: в доме начался пожар, и она вдруг вспомнила, что у соседки остался в доме ребенок; девочка позвала кого-то на помощь, ребенок был спасен. Газетчикам надо было объяснить героический поступок девочки, и из нее с пристрастием выпытывали: Что она читала? Что послужило ей примером? Естественному порыву старались приписать догматическую идею. Почему-то считалось, что спасти ребенка может только тот, кто подражает Павлу Корчагину или Олегу Кошевому. Девочка читала «Молодую гвардию» и, конечно, высоко ценила подвиг Олега Кошевого. Но вряд ли было уместно связывать ее поступок с непосредственным влиянием образа Кошевого. Боюсь, что сходную ошибку часто совершают и в искусстве и в педагогике. Мечта легиона педагогов — это мечта о тишине в классе, мечта о сорока послушных сидах (из твеновского «Тома Сойера») в классе, о сотнях сидов, заполняющих экран.

Когда мы говорим о герое, которого хотим видеть идеалом молодежи, то говорим о революционерах, об активных людях — бойцах. А приводим этого героя к ребенку и подчеркиваем: он хорошо учился, на уроках не шалил.

И этот герой словно бы умирает для юного зрителя, для подростков, потому что, во-первых, они просто не могут поверить, что герой в детстве не шалил, а во-вторых, если верят, то теряют его как героя.

Многие убеждены, что юному зрителю нужен герой-сверстник, что юноше интересно смотреть именно на такого героя. А мне кажется, что нужно другое. Юношеский кинематограф требует сегодня постановки больших, кардинальных вопросов века, он не случайно ищет широких, значительных обобщений.

Мы разговариваем с молодежью об узких проблемах, а ее занимают другие вещи, ее волнуют те принципиальные явления, которые открывает жизнь.

Тот зритель, который заполнял тюзы моего детства, исчез бесследно. Сегодня в кино приходит совсем другой юноша. Он старше своего сверстника 30-х годов. Как будто известно, что нынешняя молодежь созревает раньше и физически и духовно. И забывать об этом тем, кто создает искусство для детей, для юношества, нельзя.

Происходят очень сложные жизненные процессы, и надо в них разобраться, чтобы понять, чего хочет современный молодой зритель, как его направлять, вести, как воспитать в нем гуманизм, веру в жизнь, готовность мужественно встретить и трудности и горе и уметь в жизни увидеть прекрасное.

Иногда, когда слушаешь некоторых людей, рассуждающих о различных явлениях нашего юношеского кинематографа, кажется, что их удовлетворила бы одна раз навсегда сделанная картина, включающая в себя в соответствующих дозах все полезные витамины искусства. Этакая вечная котлета, которая будет всех насыщать и никогда не устареет.

К счастью, эта мечта неосуществима. Котлета, созданная по таким рецептам, окажется не только не вечной, но и просто несъедобной.

Наверно, нет рецептов создания юношеских фильмов. Юный зритель ненасытен, он хочет знать все, его все интересует. И есть только один путь — любить его, этого зрителя, понимать его, думать о его будущем и быть по отношению к нему просто честным.

А. ЗАК:

Мне хочется начать с эпизода, который необычайно взволновал меня несколько лет тому назад.

В Ялте, в Доме творчества писателей, есть такая традиция: время от времени писатели по приглашению ребят навещают Артек. И вот однажды поехал и я.

Лагерь производит большое впечатление, здесь все сделано с размахом, построены великолепные архитектурные ансамбли—словом, ребятам живется там отлично.

Но меня поразило другое. Как только мы повстречали первый отряд, ребята остановились и чеканно выкрикнули какое-то приветствие. Затем, когда мы вошли в столовую, все пионеры поднялись и дружно приветствовали нас хором: «Здравствуйте, дорогие гости!» Это было даже приятно. Нас усадили за стол, и дежурные принесли какую-то еду. Но тут снова сработала чья-то невидимая рука, и согласный хор продекламировал: «Дорогие товарищи писатели, приятного аппетита». Мы несколько насторожились. Когда же, закончив трапезу, мы поднялись из-за стола, тот же хор произнес очень длинное напутствие, примерно такое: «Дорогие товарищи писатели, желаем вам хорошо осмотреть лучшую пионерскую здравницу — наш Артек» или что-то в этом роде.

Мы пошли осматривать Артек. Пояснения давала необычайно симпатичная вожатая. Она подвела нас к большой клумбе, в центре которой возвышалась мраморная плита с именами погибших героев, бывших пионеров-артековцев. Это действительно взволновало, но вскоре вожатая сказала: «Мы с вами стоим возле нашей святыни номер два»... Нам стало не по себе, и «святыней номер два» мы уже не заинтересовались.

Наконец, по дороге обратно, в автобусе, один из самых обаятельных пионеров рассказал о конкурсе песни. Он говорил: «Мы сами написали текст песни своего от-

ряда, долго разучивали ее... И вот, когда наступил долгожданный день, мы со своей песней прошли мимо трибуны... Сердце заходило от восторга и трепета...» Дальше шел такой набор штампов, что даже не верилось, что произносит их настоящий, живой пионер. И я представил себе, как этот мальчик, прошедший «курс обучения» в отряде журналистов (есть и такой в Артеке!), вернется в свою школу, как станет рассказывать об Артеке и что подумают о нем его друзья.

Я подумал о том, что этот, вероятно, милый и способный парень, по несчастью, увезет с собой далеко не лучшее из Артека...

Я рассказал об этом эпизоде, чтобы напомнить об опасности, которую несет с собой сконструированный герой. Даже при своей художественной неубедительности он делает свое «черное» дело, он по-своему действует, влияет, воспитывает.

Проблемы воспитания молодежи теснейшим образом связаны с тем новым этапом в развитии нашего общества, который властно ворвался во все области нашей жизни. Наука, объективная информация, современные методы исследования — сегодня без них не обойтись.

Партийные документы говорят о научном подходе к экономике, к политическим вопросам, к планированию. Этими материалами полна пресса. И действительно, без научного подхода к реальным фактам, явлениям не может двигаться дальше жизнь.

Я говорю об этом потому, что и в искусстве нас должен интересовать отнюдь не выдуманный герой, которого мы хотели бы видеть, о котором мы мечтаем, а вполне реальная, существующая и подсмотренная в жизни личность.

Вместе с И. Кузнецовым мы заканчиваем сценарий «о молодом рабочем» — как он значится по рубрике тематического плана «Мосфильма». В этом сценарии стоит очень важная для нас проблема. Что такое настоящая отдача для человека сегодняшнего дня, на чем она держится? Где подлинное деяние, где выявление настоящего и прекрасного в человеке, а где труд ради ближней житейской цели? Где проходит граница между карьеризмом и самоотдачей? В процессе работы мы чувствовали, как наш герой, который казался нам во всем цельной личностью, вдруг становился в каких-то своих поступках не совсем понятным для нас самих.

Как соотнести писательский и режиссерский замысел с подлинным героем жизни? Как увидеть и услышать его? Вот, мне кажется, важнейшая проблема для искусства, обращенного сегодня к юношеству.

Итак, именно его, героя второй половины 60-х годов, ждет киноэкран, молодой зритель. Герой этот должен отвечать его умонастроениям и поискам, настойчивому стремлению понять жизнь в ее сложных общественных, социальных, нравственных проблемах.

Вспомним, кто из киногероев последних лет сумел завладеть умами и сердцами? Гусев — Баталов, Куликов — Смоктуновский («Девять дней одного года»), генерал Серпилин — Папанов («Живые и мертвые»), Трубников — Ульянов («Председатель»)... Характер активный, действенный, личность самостоятельная, энергичная... Герой умный, способный к индивидуальной оценке явлений, к самоанализу. И рядом — козинцевский Гамлет, в котором зрители прежде всего восприняли черты борца, человека действия...

Принципиально безгеройное искусство терпит крах — об этом говорит и опыт современного мирового кино, которое сегодня в лучших своих произведениях стремится вновь обрести героя.

Но для того чтобы зритель принял героя, поверил в него, герой этот должен предстать таким, каким он есть в действительности,— не приукрашенный любителями «розового» и «голубого», не подправленный теми, кто привык искать пресловутую «червоточинку» для, так сказать, «усложнения» конфликта. Надуманные, искусственно привнесенные черты зритель обнаруживает сразу и не принимает их. Как не принимает и натуралистического слепка, натуралистической копии жизни, голой схемы, лишенной живого кровообращения, теплого человеческого дыхания. Только

извлеченный из глубин самой реальности, «дополненный» художественным воображением автора будет жить на экране и в ответном восприятии зрительного зала геройсовременник.

Правда, здесь нельзя исходить из абстрактного понятия «зритель», не учитывая возраста людей, заполняющих кинотеатры. Эстетические вкусы и запросы в двенадцать-пятнадцать и в двадцать лет разные. И если двадцатилетние более склонны к искусству психологического реализма, то подростка в двенадцать лет скорее тянет к романтической условности, к герою, соединившему в себе черты реальные и сказочные, бытовые и фантастические.

Значит, понятие «герой» для современной молодежи — понятие расширительное. Его не подгонишь под одну мерку, не втиснешь в узкие рамки привычного, справедливо подчеркивали в своих выступлениях участники «круглого стола».

Павел ЛЮБИМОВ:

— Хочу заострить мысль, высказанную И. Кузнецовым, который вспомнил о Сиде из «Тома Сойера». Критика, газеты, радио говорят, что сегодня нужен Павел Корчагин современности. Но давайте задумаемся: почему Корчагин — любимый герой? Прежде всего потому, что это борец. И роман «Как закалялась сталь» и центральный его образ ценны невероятной силой классовой ненависти, своей взрывной силой. Благодаря точности цели и желанию бороться и родился образ Павла Корчагина, который волнует, зажигает.

Нет героя без борьбы, и мы точно должны знать адрес противника. Тогда у нас будет в самом деле положительный герой, и его полюбят и дети, и подростки, и юношество, тогда только он будет примером.

Мы недавно смотрели одну картину, где героем выступает скромный интеллигентный юноша, который отказывается подписать бумагу, хозяйственный документ, чтобы не пойти против своей совести. Факт настолько жизненный, так конкретен в данном случае противник (а это равнодушный и циничный хозяйчик, привыкший к полному повиновению окружающих), что я уверен: картина вызовет массу внутренних откликов у зрителя, а ее интеллигентный герой станет примером человека действия.

Все дело заключается в конкретности ситуации и нравственного конфликта внутри фильма. Недаром пользуются любовью зрителя картины «Добро пожаловать» и «Друг мой, Колька!». В этих фильмах есть пафос иронии, пафос неприятия дурного и конкретность адресата. Люди борются с ханжеством, глупостью, канцелярщиной, бюрократией, воплощенными в живых, убедительно знакомых — и детям и взрослым — образах. Детскому зрителю интересно, как, каким способом ребята борются с человеком, в котором непременно угадывают брюзгливого и скучного воспитателя. Взрослый смеется над другим, он ищет какие-то свои аллегории.

Я убежден: нам необходимо более точное знание адреса — какие темы в каких кругах зрителей особенно актуальны.

Виктор ШЕВЧЕНКО:

— Поставлен вопрос о взаимоотношении искусства и педагогики. Тема, от которой, конечно же, нам не уйти. Но в самой постановке мне видится некоторый неверный крен. Создается впечатление, что где-то существует педагогика, а где-то искусство и связывать их между собой совсем не обязательно.

Беседы учителя литературы нередко выходят за пределы предмета, и неизбежно возникают связи с живописью, музыкой и, конечно, кинематографом. Мы обсуждаем новые произведения, новые фильмы, и когда разговор заходит о гражданственности, замечаешь, что принц датский, одетый в средневековый камзол, больше воспитывает в зрителе это чувство гражданственности, чем иной герой в прозодежде, стоящий за современным станком и произносящий очень верные слова, но которые почему-то уже не волнуют, не доходят. Прямолинейность идеи, искусство на грани наставления не действенны, не побуждают к размышлению. Это так. Но это, помоему, не значит, что художник должен отказаться от прямого воздействия на

зрителя. Другие средства здесь нужны, другие пути, но никак не абстрагирование от задач воспитания, и эти задачи, на мой взгляд, вовсе не в стороне от сегодняшней магистрали нашего кино.

Я вижу, как мои ученики выбирают героя, как им претит все сладенькое, прилизанное в человеке и как они тянутся к личности сложной, полнокровной, где интеллектуальность — свойство натуры, а не принадлежность современного режиссерского стиля.

Молодые люди ищут героя, который не только где-то строит, изобретает и т. д., а что-то разрушает, с чем-то борется, причем не обязательно, чтобы он уходил с экрана со знаменем и под марш: борьба должна быть нелегкой, ибо важен прежде всего процесс преодоления трудного, процесс становления человека.

Мне думается, что зачастую беда — может быть, я ошибаюсь — в прямолинейном решении очень сложных, очень жгучих вопросов времени: проблема важная, а экранное решение шито белыми нитками и никому не интересно. И, пожалуй, самое опасное — это цепная реакция: посмотрит человек один такой фильм, посмотрит другой, а на третий уж не пойдет.

Вот, например, демонстрировался фильм «Ленин в Польше». Нетрудно было заметить нежелание учащихся идти на картину. А после просмотра выяснилось, что больше всего поразило в фильме всякое отсутствие котурнов, декларативности, с которыми приходилось сталкиваться в иных недавних картинах о Ленине. В этом, мне кажется, главная удача произведения.

Конечно, мы не можем ждать прямого, «сиюминутного» воздействия того или иного фильма на зрителя, но все же уверен, что искусство и педагогика не есть «две вещи несовместные».

Сергей ЛЬВОВ:

— Начну издали. Некоторые интересные фильмы мне случается иногда смотреть не в обстановке столичного просмотра, среди искушенных зрителей, и даже не в первоэкранном московском кинотеатре, а где-нибудь в маленьком периферийном клубе (в Москве не успеваешь посмотреть все, что хотелось бы). На таком рядовом сеансе иногда яснее ощущаешь некий разрыв между тем, чего добивались режиссер и актеры, и тем, как это воспринимается в зале. Недавно всем нам памятный польский фильм «Поезд» (кинопрокат выпустил его у нас под глупейшим названием «Загадочный пассажир») я смотрел в маленьком клубе среди публики, которая явно не знала, что́ она пришла смотреть, так как название настраивало на ожидание детектива. Характерным для этого клубного зала было то, что в общем, наверное, характерно для любого рядового сеанса,— преобладание молодежи. Позади меня сидели молодые люди и их девушки, лет от семнадцати до двадцати. Медленно развивающееся, построенное на психологических подробностях действие этого фильма долго не могло их увлечь. Они переговаривались, кашляли и оживились только тогда, когда началась главная и достаточно страшная сцена этого фильма. На экране очень разных и в общем неплохих людей охватил азарт погони, объединил инстинкт преследования. И когда убегающий был настигнут и упал и было ясно, что теперь ему уж не уйти, один из догонявших пнул лежащего ногой, а потом вдруг сам ужаснулся тому, что так поддался этому инстинкту, и заплакал. И вот во время этой сцены погони и надвигающегося самосуда реакция моих молодых соседей по залу была обратной тому, на какую рассчитывал, какую хотел вызвать режиссер и которую он у подготовленного зрителя, конечно, вызывает. Но мои соседи по залу не задумались над тем, что́ здесь происходит, они охотно и бездумно отождествили себя с догоняющими, смеялись и только что не улюлюкали, торопя бегущую толпу. Это, разумеется, глуповато — заниматься просветительской работой прямо в зале, но, признаюсь, я не выдержал, повернулся и спросил:

— Девушки, над чем вы так смеетесь? Что вас так насмешило?

И они вроде бы призадумались. Но ведь такая, казалось бы, неожиданная реакция — случай не столь уж редкий. Помнится, уже упоминалось, что одна из сцен «Обыкновенного фашизма» — женщина, которую нацисты заставили раздеться донага

перед казнью («Святая XX века» — как назвал ее автор — комментатор за кадром), в маленьком кинотеатре вызывала смех. У молодых зрителей не возникло ощущения, что здесь им показывают, каким чудовищным могло быть в XX веке надругательство над человеческой личностью, им было только смешно, что на экране появилась «голая» женщина.

Неразвитый эстетический вкус здесь граничит с чем-то более серьезным. Тут смещены уже не столько эстетические, сколько этические критерии.

К сожалению, не столь разительные, но все-таки очень обидные случаи расхождения между тем, что хотел вложить и вложил в свое создание художник, и тем, как воспринимается то, что им создано на экране, не редкость.

Я, понятно, далек от мысли, что нужно не выпускать на экраны фильмы или исключать из фильмов кадры, где есть сцены жестокости, потому что часть зала — эстетически и этически не воспитанная — может воспринять их неправильно. Такие требования, когда они звучат, выражают очень прямолинейные взгляды на искусство.

Но в нашей жизни действительно происходит необычайное усиление средств массового общения — радио, кино, телевидения,— и их восприятие и воздействие не всегда такое, как хотелось бы, значит, над этим расхождением стоило бы задуматься. И, может быть, поискать способ заложить некое противоядие в сами эти средства?

Приведу элементарный пример, так сказать, построю модель того, что имею в виду. Вечерние радиопередачи в ГДР иногда прерываются голосом диктора, который говорит: «Нам приятно, что в этот час вы нас слушаете, но, пожалуйста, помните о ваших соседях, уменьшьте громкость приемников, чтобы не мешать тем, кто уже отдыхает».

Мне кажется, что эти слова о радио, сказанные по радио, могут подействовать сильнее, чем любая статья на вечную тему о тех, кто превращает радио в источник мучения для ближних.

Но это только модель! Я хотел бы пофантазировать о кинокартине, в которой возник бы экран на экране. И зрительный зал. И в зале он и она. Вошли в зал влюбленными друг в друга, а вышли с ощущением, что между ними нет и не может быть ничего общего. Почему? Да потому, что смотрели, скажем, сцену драки или погони, и в то время как один (он или она) понял, что́ стоит за этой сценой, другой загоготал бы, отождествив себя с тем, кто бьет! И стало бы ясно, что это за человек!

Мне однажды пришлось отвечать по радио на очень наивное и все-таки по-настоящему трогательное письмо. (Можно, кстати сказать, сколько угодно иронизировать над письмами, в которых задаются вопросы, подобные тому, о котором я расскажу. Но исповедников нет, а потребность в исповеди есть, и мы, журналисты и литераторы, поневоле выступаем в этой роли.) Молодая женщина писала, что она страстно любит серьезную музыку; когда она вышла замуж и первый раз включила приемник, чтобы слушать симфоническую музыку, муж воспринял это как блажь, потом — как оскорбление, как обидное желание продемонстрировать свое превосходство. На третий раз он хлопнул дверью и ушел из дому. Что делать? Я люблю его, писала она. Как пробудить в нем иное отношение к искусству и вообще ко всему тому, что мне дорого, без чего я жить не могу, а у него вызывает насмешку?

Можно, конечно, об эмоциональной, об эстетической глухоте, которая часто смыкается с глухотой этической, говорить в статьях, которые мы печатаем в наших журналах. Но не будет ли это напоминать то, что порой делают наши атеисты, когда, собираясь в домах атеистической пропаганды, объясняют друг другу, что бога нет? Неверующие знают это и сами, а верующие не ходят в дома атеистов. Эмоционально не воспитанный зритель и слушатель не станет читать статью в журнале «Искусство кино», в которой мы будем объяснять ему, как это плохо быть глухим к голосу искусства. Конечно, обидно, когда эта глухота мешает ему по-настоящему воспринять серьезную кинокартину. Но этот эмоционально не воспитанный зритель придет в кинотеатр, придет в клуб, где идет кино. А что если бы писатель написал, а режиссер снял картину, темой которой была бы эта эмоциональная глухота?

Это может быть комедия, но это может быть и драма и, пожалуй, даже трагедия. Может быть, узнав себя на экране, зритель впервые задумался бы над тем, о чем не думал прежде?

Мне приходит в голову еще один поворот той же темы. В последнее время было несколько очень интересных художественных выставок. Поражает озлобленность некоторых записей в книгах отзывов этих выставок: «Что за мазня! Сам намалюю не хуже!» И подпись: студент такой-то. Или учитель такой-то.

Мне кажется, что эти отзывы представляют собой интересный материал для психолога. В них есть чувства ущемленного молодого мещанина: пришли люди, смотрят картины, они их волнуют чем-то, чего я не понимаю. Дай-ка я распишусь в этой книге отзывов, как на стенке.

Сходное чувство мне пришлось испытать, когда я читал некоторые письма, пришедшие в качестве откликов на дискуссии «Наука и нравственность» и «Почему трудно учиться». Напечатано письмо — пусть в чем-то наивное, в чем-то даже нелепое, но в чем-то интересное, письмо молодого человека, размышляющего, думающего, ищущего, а среди откликов много писем, нетерпимых к чужому мнению, проработнических.

Я не собираюсь вставать в позицию немолодого человека, который говорит: «Мы были не такими». Увы, и мы бывали такими, и, главное, именно мы воспитали этих ребят. Но если сейчас, в совсем иное время, появляются в редакции письма молодых людей, догматические и проработнические, свидетельствующие об узости взглядов, письма, построенные на убежденности, что лишь то, что я знаю и понимаю, это бесспорно, а то, чего я не знаю или не понимаю, этого и не существует,— я думаю, что это, во-первых, очень грустно и что, во-вторых, здесь возникает важная тема для искусства. Разве нельзя сделать сатирическую комедию о молодом человеке, который проходит по жизни с убежденностью, что только он все знает и все понимает, а чего он не знает, того и не существует вовсе и существовать не должно?

Илья НУСИНОВ:

— С нами часто говорят от имени зрителей: этого зрители не хотят, это зрителю не нужно. Да и сами мы любим говорить от имени зрителей. Я даже слышал такую удивительную фразу: советский зритель не любит кассовых пьес.

Я хочу вернуться к разговору об изучении зрителей.

Мы живем в век физики, математики. Думаю, что дело прежде всего в том, что юношеству свойственно стихийное стремление к познанию истины, и это стремление в наше время физико-математические науки удовлетворяют в куда большей степени, чем науки гуманитарные.

Когда мы возмущаемся циническим отношением к жизни у молодежи, мы забываем о том, что иной раз сами же приучаем своими произведениями молодых зрителей к мысли о том, что существует жизнь и отдельно — представление об этой жизни. Поэтому зрителей уже не шокирует, когда они видят на экране неправду. Они воспринимают эту неправду как естественную, как само собой разумеющуюся. Так мы сами воспитываем цинизм, а потом разводим руками: откуда он? Почему он возник?

Подобно тому как экономика, не имевшая до недавнего времени системы обратных связей, не учитывала интересов потребителя и несла поэтому значительные потери, не учитываем интересы зрителя и мы, кинематографисты, ибо у нас система обратной связи также отсутствует. Мы делаем фильмы, совершенно не учитывая, какое действительное влияние оказывают они на умы, вызывают симпатию или раздражение, и тут, мне кажется, должно помочь изучение зрителя, причем изучение серьезное, научное, непредвзятое.

В последнее время стала модной социология, но за два-три года ее в чем-то успели скомпрометировать. Стали раздавать анкеты и выяснять, сколько народа посмотрело «Королеву «Шантэклера» и сколько «Гамлета». А мне кажется, что у этой науки более серьезные возможности.

Год назад я познакомился с исследованием, которое провел один социолог. Он раскопал старые анкеты, которые давали выпускникам школы в 1928 году, и разо-

слал их по трем городам; их получили десятые классы одной школы Москвы, одной — в Саратове и одной — в Ташкенте. Анкеты были неподписные, указывался только пол.

И открылось очень много любопытных и удивительных вещей, особенно по сравнению с результатами анкеты 1928 года.

Там был такой вопрос: какой вид искусства в вашей жизни имеет наибольшее значение? Ответы оказались следующие: литература, театр, музыка, кино, живопись. Школьники 1928 года в подавляющем большинстве ответили — литература. Казалось бы, что сегодняшние должны ответить: кино. Ничего подобного. Первое место заняла музыка, а кинематограф оказался на втором.

Результат неожиданный, а если вдуматься, очень серьезный. К сожалению, не было уточнения, о какой музыке идет речь. Но это серьезный, интересный и очень характерный результат.

Любопытно, что на вопрос о том, какую профессию вы хотели бы избрать в жизни, школьники 1928 года в 40 процентах случаев ответили: профессию гуманитарную; и только 9 процентов участников анкеты 1965—1966 годов остановились на этой профессии.

Мы очень часто и много говорим об идеологической борьбе на мировом экране. Но ведь эта борьба происходит и на внутрисоюзном экране, когда наши фильмы сталкиваются с зарубежными. Мы предъявляем одни требования к своим фильмам, которые выпускаем на экран, и совсем иные, куда более мягкие — к фильмам зарубежным, хотя смотрят их те же самые зрители. Изучение восприятия советских и зарубежных фильмов зрителем, на мой взгляд, вещь необходимая, достойная специальных социологических исследований.

Зрителя надо изучать. Незнание объекта пропаганды делает ее бессмысленной, приводит часто к обратным результатам. Зритель неоднороден. А мы не изучаем его конкретно, по группам, мы рассматриваем его как некое единое целое. Страна наша огромна, и мы должны и можем делать фильмы разные, адресованные разным зрительским группам. А для этого надо эти группы знать. Должна быть организация, которая скажет авторам: в такой-то аудитории ваш фильм вызвал такую-то реакцию, в таком-то месте, где вы рассчитывали на смех, его в такой-то аудитории не было, а такой-то смех возник там, где вы на него не рассчитывали. Наверное, если бы мы это учли, это помогло бы и нам и прокату. Вот, по-моему, путь или один из возможных путей к налаживанию обратной связи между зрителями и кинематографистами.

К. ПАРАМОНОВА:

— Начну с того, чем закончил И. Нусинов. Убеждена, что для критиков, для писателей, для режиссеров, для всех, кто занимается искусством, адресованным молодежи, задача особой важности — знать своего зрителя. В наших спорах, обсуждениях обычно фигурирует какой-то среднеарифметический, выдуманный ребенок или подросток, неизвестно на что способный, чем интересующийся. В сущности, и зрителя мы часто конструируем так же, как и героя.

Меня тоже тревожит это установившееся, регламентированное, кажущееся незыблемым представление о герое, в то время как живые люди остаются где-то за кадром. Не всем ведь дано совершать какие-то крупные, зримые поступки. Но жить честно, красиво, стремиться к коммунистическому идеалу — это тоже не так просто. И, может быть, здесь порой надо проявить ту долю мужества, которую я, скажем, готова приравнять к героизму. Думаю, что некоторые картины, завершенные в самое последнее время (они еще не вышли на экран), дают нам такие образы людей — рядовых, скромных, но незаурядных в своем нравственном потенциале.

Мне вообще кажется, что разговор о героизме сегодня должен начинаться с элементарного. Не надо закрывать глаза на то, что сейчас иногда в наших фильмах мещанство получает гражданство. Вероятно, мы были не всегда правы, когда говорили, что не существует мелких тем. Это неверно. Есть мелкие, неглубокие темы, и можно только пожалеть, если к ним обращаются талантливые люди. А такое случается, и тогда за внешне новым в жизни, за какими-то поверхностными его чертами и приметами теряется новая сущность героя.

Нет искусства социалистического реализма без гражданского начала. Это, кажется, азбука. Однако понятие гражданственности меняется, эволюционирует — и для зрителя и для художника,— становится современным.

Я думаю, что многие формулы, формулировки остаются на бумаге именно в силу канонического их понимания. Жизнь во многое внесла свои коррективы, а теоретически и практически мы часто остаемся глухи к ним, словно бы не замечаем.

У нас очень любят, как только появляется хорошая, талантливая картина, вешать табличку: «Не для детей». Скажем, выходит фильм «Добро пожаловать», и тут же начинают говорить: это не для детей. Выходит «Звонят, откройте дверь!»— сразу находится кто-то сведущий, кто утверждает: это фильм для взрослых. Так детский кинематограф лишают настоящих произведений искусства, проводится искусственная грань между «детским» и «взрослым».

А. ЗАК:

— Я думаю, что не опровергну предыдущего оратора, если скажу, что эта граница, мифическая в теории, вырастает в железную стенку, когда думаешь о сегодняшнем положении детского кинематографа.

Нам с И. Кузнецовым приходилось делать и взрослые и детские картины. И всякий раз, когда дело доходит до прокатных организаций, чувствуешь дикую тоску и скуку, которую вызывают у них детские фильмы. Веселая комедия для детей, которая хорошо принималась, на которой всем было интересно, мало способствует энтузиазму прокатчиков. Известное дело, план выполняется не на детских фильмах.

Это прокат. А вот детское объединение Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького. Сценарий нашей с И. Кузнецовым комедии «Спасите утопающего» был принят летом прошлого года, полгода пролежал на студии и должен был быть запущен в начале этого года. Когда дошла до него очередь, он из плана почему-то выскочил, причем не то чтобы кто-то обругал сценарий, нет, просто детское объединение было занято картинами юношескими и взрослыми. И только когда выяснилось, что среди сценариев, запускаемых в производство, нет ни одного детского, картину все-таки запустили. Это на студии детских и юношеских фильмов, в детском объединении!

С этой проблемой, как мне кажется, тесно связана другая, очень важная — проблема режиссуры детского фильма.

Мне думается, что вообще, в принципе «детской режиссуры» нет и ее не должно быть. Но детские картины надо делать обязательно. Значит, естественно, возникает вопрос: либо должны быть люди, которые чувствуют в этом свое призвание, хотят служить этому делу и тогда ставят детские картины систематически, как, скажем, И. Фрез или А. Роу и некоторые другие, либо детский кинематограф служит школой, ступенькой для перехода во «взрослую» режиссуру. Я уверен, что в этом ничего дурного нет. Ни для режиссера, ни для драматурга, ни для актера. Из детского театра вышли такие режиссеры, как О. Ефремов, А. Эфрос, в детском театре работали Г. Товстоногов, драматург В. Розов, из тюза вышли Николай Черкасов, Борис Чирков, Борис Блинов. Это процесс естественный.

Мне думается, что для решения режиссерской проблемы особенно важна какая-то опытно-экспериментальная работа, пусть ее проводит, скажем, та же студия имени М. Горького. Может быть, для детского кино и нужно, чтобы через него проходили молодые талантливые режиссеры, чтобы они делали фильмы для детей. Очевидно, что если любой режиссер в какое-то время захочет сделать детскую картину, то и ему надо такую возможность предоставить. Надо подумать о подобной организации производства детских фильмов, подумать творчески и по-настоящему.

Ролан БЫКОВ:

— Я хочу поддержать тех, кто говорит, насколько опасен наносной педагогизм нашего искусства, обращенного к детям. Именно «наносной» и именно «педагогизм». Потому что к подлинной педагогике он отношения не имеет. Это весьма распространенное явление — бороться за педагогичность искусства для юношества. На первый взгляд, прекрасное стремление — кто же за антипедагогичность? А на деле?

Что это за волнения?! Неужели подлинное искусство может быть всерьез антипедагогичным?! Может быть, речь идет о Мопассане или об определенных местах из «Тысячи и одной ночи»? Оказывается, нет. Речь идет об определенной и, конечно, закономерной адаптации искусства для детей. Речь часто идет об адаптации самого предмета искусства, об адаптации проблемы, самой мысли, художественной и жизненной правды.

Называется это в быту: «Дети не поймут»; «Детям этого не надо», «Дети не так поймут», «Это детей не интересует», а практически получается — «Детям и так сойдет!» А почему «сойдет»?

На одном из совещаний представитель проката сказал, что, по предварительным данным, дети составляют 40—50 процентов нашего зрительного зала. Это же половина всех доходов! Причем самая тяжелая половина — доходов от картин всяких, а не только хороших или исключительно хороших, которые в основном смотрит взрослый зритель. Детский зритель — основной и постоянный потребитель. Как же можно экономить на этом зрителе?! А мы не просто экономим, мы убеждены, что еще делаем одолжение ему. Когда начиналась моя работа по «Айболиту-66», я слышал: «Широкий формат? Такие деньги? Слишком жирно для детей!»

...Собираются совещания, пишутся программные статьи, созываются семинары, выносятся решения: «Детям все краски мира!» Это можно считать лозунгом нашего искусства: «Детям все краски мира!» А потом объявляется конкурс на лучший киносценарий: «За лучший взрослый столько, а за лучший детский — полстолько!» Не вровень, не больше, а вдвое меньше!

Факт, кажется, незначительный сам по себе, но истоки и последствия у него серьезные. Истоки — непонимание адресата, невнимание к личности, которое в этом случае перерастает в невнимание к масштабу явления, и как следствие — закрепление искусства для детей как второсортного.

Детских кинотеатров у нас почти нет, серьезные драматурги, режиссеры, актеры уходят из детского искусства. Пока у нас не было еще ни одного фестиваля детских фильмов (первый прошел в этом году в рамках международного).

Сейчас уже как будто бы ясно, что создание киностудии имени М. Горького как Центральной студии детского фильма не решило вопроса. И абсолютно справедливо и закономерно, что студия не стала фабрикой второсортного искусства, а осталась тем же художественным творческим организмом, каким и была.

Исторически дело сложилось таким образом, что детским кино занимается не весь кинематограф, а только прекрасные энтузиасты, отдавшие этому великому делу жизнь. А если дело требует энтузиазма, а потом проходят годы, и оно снова требует энтузиазма, а потом еще и еще — это уже не дело, а просто бедственное положение.

Искусство для детей, кино для детей — это, с моей точки зрения, самое передовое и самое содержательное искусство, это искусство жанрового разнообразия, включающего в себя в огромной мере приключенческие, фантастические ленты и обязательно — Искусство великого гражданина!

И тут мы должны пойти дорогой смелых поисков, настоящей требовательности. Я думаю, чтобы обеспечить победу в этой борьбе за высокое искусство для детей и юношества, надо быть современными деловыми людьми. Деловыми! Проводить в жизнь все мероприятия — от материального поощрения работников искусства для детей до особых действенных программ — так, как строится дом: проект, потом фундамент, потом здание, потом его отделка, а уж потом праздник — и все краски мира!

Именно все краски мира! И именно всего мира! Поэтому и современность и обязательно — классика! Что за детское кино без классики?! Может ли быть детская библиотека без Пушкина, Лермонтова, Толстого и Достоевского? Без Рабле, Свифта, Вольтера, Бальзака, Майна Рида, Купера и т. д.?

И это особая, это еще одна проблема. И сейчас она у нас острее, чем когда бы то ни было.

В 30-е годы выпускались «Дети капитана Гранта», «Остров сокровищ», «Новый Гулливер». Люди в детстве знакомятся с классикой, дети растут на ней, ее изучают

в школе. Я был очень обрадован, когда совсем недавно должен был рецензировать автореферат диссертации «Кино и школа». Ученые уже всерьез изучают этот вопрос, исследуется проблема взаимоотношений литературы и кино, наблюдения самые интересные — экранизация классики и изучение литературы взаимосвязаны и прямо влияют одно на другое. Это процесс идеологического воздействия. Экранизация классики должна войти в детское кино как необходимейшая его часть, как одно из самых важных звеньев его программы.

У меня есть замысел — экранизировать вольтеровского «Кандида». Произведение великое и прекрасное. Мне кажется еще — удивительно современное, удивительно кинематографичное. Огромное по мысли, по общественной значимости, вплотную связанное с проблемой мира и войны, абстрактного гуманизма и абстрактного оптимизма. И, что особенно важно, «Кандид» всегда будет понятен, и не просто понятен, а зрелищен, увлекателен. Главное в том, что в нем интересно самое серьезное и самое глубокое — философская мысль, вооруженная всем арсеналом зрелищного, приключенческого кино. Да еще это кинокомедия — кинокомедия, которую нам обязательно надо поднимать на какой-то иной, новый уровень мысли. По-моему, все слагаемые так называемого «прокатного» фильма в «Кандиде» заложены.

Думаю, что сейчас, когда сложилась ситуация нарастающего разрыва между кинематографом и массовым зрителем, между стремлением кинематографистов искать новые формы и непониманием зрительного зала,— это проблема особой важности. Причем, конфликт серьезен. Все зависит от постановки задачи. Если вы поставили себе задачу подняться на шестой этаж, вы конструируете лифт, а если вы рветесь к звездам — конструируете ракету. Мы все конструируем лифты, а охота подняться в космос. Но приходит массовый зритель; одни приходят с желанием лететь в космос — и кто может, тот летит. Другие же хотят подняться на шестой этаж, а это, согласитесь, на космической ракете трудновато. И надо искать пути друг к другу, надо, не сдавая позиций высокой художественности, образности искусства, обязательно быть понятным зрителю.

Так вот, возвращаясь к «Кандиду». Пока я не встречаю — как бы это деликатней сказать — воодушевления от моего замысла. Меня спрашивают: «Зачем это вам?» Отвечаю: «Затем-то и затем-то?»—«А с изнанки?»— «Так я не собираюсь «Кандида» ставить с изнанки!»

Получается, как в анекдоте: «Зачем в слове «змея» мягкий знак?» — «Но там же нет мягкого знака».—«А если вставить?»—«Зачем?»—«Вот я и спрашиваю—зачем?..»

Такая нерешительность исходит не из плохого отношения ко мне как к режиссеру или к Вольтеру как к просветителю — нет, она исходит из сложившегося у нас положения с классикой. Либо ее делают на экспорт, либо она существует как прикладной, околотелевизионный кинематограф. Пока что не выработан подход, не сложилась политика в области экранизации классики.

И о чем бы я сегодня ни думал — о классике, о герое, о педагогичности высокого искусства, о необходимости выйти на простор социальной темы, о потребности художника делать искусство боевое, коммунистическое,— я все время думаю, что это не должно быть делом личного энтузиазма, это дело народное, государственное. И если я за энтузиазм, то за всеобщий — и самих энтузиастов и тех, кто руководит ими.

А. ШАРОВ:

— Я буду говорить не о кинематографе для детей, а о кинокартинах о детях. Великий педагог Януш Корчак мечтал снять, увидеть картину «Жизнь ребенка» — большую, подробную, точную. Ее необходимо не просто снять, а подсмотреть. Ведь есть же в разных странах — и это очень хорошо — такие талантливо подсмотренные картины из жизни птиц, пчел, бобров, рыб.

У нас фактически нет почти ни одной серьезной картины о жизни ребенка, о созревании его души — настоящей картины. Делаются фильмы либо для развлечения детей, либо для развлечения взрослых; либо для утешения детей, либо для утешения взрослых. Но, как это ни странно, развитие человека от его младенчества и хотя бы до школы не изображено в кино.

Поразительно и непонятно, почему до сих пор не сняли картин о детской жизни: о том, как дети рождаются, как впервые улыбаются, как делают первый шаг, произносят первое слово, сочиняют первую песенку, преодолевают первые препятствия, как девочка вдруг, впервые увидев свое отражение в зеркале, постигает непонятную свою прелесть.

Когда все это пытаются показать в научных картинах, получается интересно только специалистам и к тому же часто все это не осмыслено по-настоящему.

Почему-то до сих пор никто из сильных мастеров не попытался в кино создать нечто подобное тому, что в литературе сделали Януш Корчак своими сказками и педагогическими трудами и Корней Чуковский своей книгой «От двух до пяти». Эти книги одновременно и высокохудожественные произведения и глубокие научные труды.

Картина, о которой я неотступно думаю, мечтаю, не должна быть созерцательной, нейтральной. Мне, как и каждому, очень важно понять, почему в одной и той же стране в одни и те же годы при одинаковом социальном укладе в одном случае «образуется» прекрасный человек, а в другом — подлец. Где начинается это: доброта или жестокость, правдивость или ложь? Где и как человека обидели и тем искалечили? Где и как переласкали? Почему вырос негодяй? А почему хороший человек?

Мне видится картина, которую снимали бы десять, двадцать молодых операторов — может быть, целый выпуск ВГИКа — по единому замыслу. Они сняли бы по возможности все главное в детстве, все его горести и радости.

Мне представляется одной из важнейших картин последнего времени «Нюрнбергский процесс» Стенли Креймера. Это замечательная картина. И мне бы хотелось, чтобы в картину о детстве ребенка вошел бы подобный процесс — суд над убийцами добра в ребенке, человеческого в человеке, над душителями того прекрасного, что непременно есть в трехлетнем ребенке.

Чтобы на этот суд вызвали матерей — и ту, которая в первый раз ударила ребенка по лицу, и ту, которая разбудила в нем самое светлое. И чтобы свидетеля — сказочника — тоже допросили прокурор и защитник.

Я представляю себе эту вереницу документальных кадров и монолог автора картины, воспитателя; и сказки, непременно сказки, пронизывающие реальную жизнь. Пусть сказки вместе с воспитателем осмысливают свидетельства кинодокументов.

Мне кажется, что такая картина нужна, просто необходима обществу.

Л. ПОГОЖЕВА:

— Это очень интересный и неожиданный аспект разговора, потому что одним из наших важных начинаний является момент исследования, момент вторжения научно-психологического и социологического исследования в область искусства. Процесс этот гораздо интенсивнее сейчас, нежели был лет двенадцать-пятнадцать назад.

Было бы нелегко сформулировать в итоге всех разговоров, какую воспитательную роль играют наши фильмы. Одно могу сказать: я целиком согласна с теми, кто сегодня с горечью говорит о том, что искусство наше отходит от героических тем, редко открывает на экране образ подлинного героя современности.

Разумеется, все участники беседы отлично понимают задачи искусства и функции его, которые гораздо шире, чем иной раз это представляют. Иногда у нас происходит, как мне кажется, даже известное заблуждение в оценке роли искусства. Иногда видят только как бы ближнюю цель в искусстве и думают, что искусство должно служить этой ближней цели, то есть воображают идеальный случай: человек, мол, посмотрит фильм и сразу же уходит другим, лучшим. Это, конечно, наивное представление о функции фильма, спектакля или книги. И, конечно же, результат известной эстетической неподготовленности.

Глубокое влияние искусства не бывает мгновенным и прямым. Я помню, какое грустное впечатление оставило у меня одно письмо, где учительница писала, что в какой-то картине мальчик ворует молоко — тем самым эта картина учит наших детей красть бутылки с молоком. Другая учительница — она преподает в девятых классах — в своем выступлении говорила: «Хватит показывать несчастливые семьи

на экране. Расходятся, разводятся отцы и матери, и когда дети встречают такую трагическую ситуацию в кино, это их травмирует».

Мы подчас встречаемся в жизни с таким отношением к искусству. Но давайте подумаем, нет ли в этом — частично — вины плоских, мелких, а где-то убогих наших картин, не способных пробудить глубокий интерес к серьезнейшим вопросам, волнующим людей, фильмов, не способных оставить эмоциональный след в душе?

Искусство наше часто выступает как гид, а должно оно выступать как поэт! Художник нередко идет по верхам, отказывается от глубокой вспашки. Есть целые пласты жизни, которые на протяжении многих лет остаются нетронутыми, в то время как другие, часто малозначительные стороны действительности почему-то удостоены пристального внимания. Так и рождается штамп, шаблон мысли. Правильно говорилось об изучении актуальных драматичных проблем, которые мы порой старательно обходим.

У настоящего искусства всегда есть большая, дальняя цель, требующая от художника таланта, высокой гражданской мысли, острого чувства современности, способности увидеть и попытаться разрешить или хотя бы поставить перед читателем, зрителем сложные вопросы века.

И неверно полагать, будто юному, молодому зрителю заказаны эти серьезные вопросы, что ему надо предлагать облегченную тематику.

Пожалуй, общий вывод из нашего сегодняшнего разговора можно сделать такой: юношеская душа ищет в искусстве идеала, не принимает фильм без высоконравственного образа. Но идеал этот нельзя и не нужно искусственно конструировать. Он существует на земле, в нашем социалистическом обществе, празднующем пятидесятилетие со дня великой революции.

Живой, земной идеал рождает лучшее, что есть в нашем искусстве,— его надо видеть глазами художника...

Сейчас проблемы фильма для детей, для юношества, для молодого зрителя — это проблемы социологические, и эстетические, и нравственные одновременно.

И, говоря о научности, аналитичности, которая сейчас очень интересно проявляется, мне кажется, мы не должны терять и второго важнейшего начала искусства: его страсти, его эмоции, которыми, к сожалению, стал беднее наш кинематограф последних лет.

И то, что участники нашего «круглого стола» остановили свое внимание на требовании изображения правды жизни в детском и юношеском кино, полнокровной личности героя, подлинных, живых драм, на требовании обязательно гражданственной, ясной позиции, становится важным итогом разговора, который, я надеюсь, в скором времени получит продолжение уже на экране.

# КИНОЦЕНТР. КАКИМ ЕМУ БЫТЬ?

*Не первый месяц на страницах нашего журнала идет обмен мнениями о Всесоюзном научном Киноцентре, который будет создан в ближайшее время. Об этом говорилось в № 12 за 1966 год, где дискуссию начали С. Юткевич и А. Новогрудский, в № 7 за 1967 год, где была помещена статья Н. Клеймана и Л. Козлова «Наш проект». В редакцию продолжают поступать письма, предложения кинематографистов и некинематографистов.*

О. ЯКУБОВИЧ,

*зам. директора Госфильмофонда СССР по научной части*

## Это наша давняя мечта

Создание Всесоюзного научного Киноцентра — давняя и желанная мечта всех киноведов. С большим удовольствием я узнал, что мечта эта в скором времени станет реальностью. Предстоит серьезная перестройка всего киноведческого «хозяйства». Важно, чтобы она прошла без потерь и не причинила ущерба тому, что уже создано. А опасность такого рода, как при всякой перестройке, имеется.

Взять хотя бы поднятый в высказываниях А. Е. Новогрудского и С. И. Юткевича вопрос о формах и целях объединения будущего Киноцентра с ныне существующими киноведческими организациями.

Наиболее благоприятной формой содружества, как мне представляется, будет координация научной работы, а не поглощение Киноцентром других вполне жизнеспособных и самостоятельно развивающихся киноведческих организаций. Было бы нецелесообразно, например, изъять ВГИК из общепринятой системы государственного высшего образования и передать его Киноцентру, созданному при творческом Союзе кинематографистов. Вряд ли такая реформа могла бы улучшить подготовку и распределение молодых специалистов. ВГИК должен оставаться ВГИКом, Государственным институтом, тесно увязывающим свою научную и воспитательную работу с Союзом кинематографистов СССР и его Киноцентром.

Бесспорно, Киноцентр нужно наделить всеми правами г о л о в н о г о института, но отнюдь не административного ведомства, подчиняющего по принципу монополии «нижестоящие» организации и учреждения. Только при этом условии будет жить и нормально развиваться, скажем, ленинградская школа киноведов, чем-то отличающаяся от московской и, вероятно, этим-то как раз интересная. Что касается координации, то она должна вылиться в форму, благоприятную для развития творческой мысли. Никакой нивелировки, никакого параллелизма в работе!

Местничество в наши дни проистекает от разобщенности киноведческих ячеек. Каждая из них, если можно так выразиться, ведет «натуральное» хозяйство: пусть будет все свое! Разумная же координация повлечет за собой разумное распределение обязанностей, кооперирование. Роль Киноцентра в этом плане трудно переоценить.

Ныне существующие организации — ВГИК, Госфильмофонд СССР, Центральный государственный архив кино-фото-фонодокументов, Центральный государственный архив литературы и искусства, музеи при киностудиях выполняют различные, вполне определенные функции. И вот теперь, обсуждая возможность их «укрупнения», стоит основательно поразмыслить о ближайших и отдаленных последствиях такой реформы.

Что станется, например, с Госфильмофондом, если взять да и на самом деле передать его научные отделы — отечественный и иностранный — будущему Киноцентру? Надо прямо сказать: ничего путного не выйдет. Ведь эти отделы — такая же составная часть киноархива, как, скажем, пожарная охрана или служба кондиционирования воздуха. Возьмем для наглядности помощь съемочным группам и телевидению. Объем этой работы непрерывно увеличивается, как снежный ком. Достаточно сказать, что только в 1966 году число обслуженных съемочных групп почти со всех киностудий страны перевалило за 100. Из чего же складывается такая помощь?

Переступив порог проходной Госфильмофонда, представители съемочных групп направляются в научные отделы. Здесь они получают исчерпывающую и квалифицированную консультацию о фильмоматериалах. Этим дело не кончается. Научные сотрудники, засучив рукава, усаживаются за звукомонтажные столы в просмотровых залах и просматривают многие тысячи метров пленки, прежде чем удается отыскать фрагменты, нужные для будущего фильма или телевизионной передачи. Одновременно научные отделы консультируют работников ОТК и опытного производства, «с какого конца» подступиться к печати фрагментов, размеченных по старенькому архивному материалу, требующему почти филигранной и, главное, совместной работы. Все это — и научная консультация, и отбор фрагментов, и их печать — звенья единого технологического процесса, разорвать который нельзя.

Или возьмем восстановление и реставрацию фильмов — дело чрезвычайной важности. Старые ленты требуют к себе особого и повседневного внимания. Их врачуют люди разных профессий — научные сотрудники, инженеры, техники. Но как у хирургического стола всем заправляет хирург, так и у стола монтажного, где, калачиком свернувшись, лежит занемогший фильм, главным и ведущим лицом является киновед. Остальные ассистируют...

Научные отделы заняты не только работой над фондом, но и ведением обширного научно-справочного и картотечного хозяйства, без которого коллекция фильмов превратилась бы в непроходимые джунгли.

Трудно представить себе, скажем, ВГИК без преподавателей, а Ленинскую библиотеку без ученых-библиографов. Без научных сотрудников обезглавленным окажется и Госфильмофонд СССР. Достоин ли такой жалкой участи крупнейший в мире киноархив, научные труды которого получили достаточно широкую известность в СССР и за рубежом? Думается, нет.

Не стоит забывать также и о том, что Госфильмофонд в отличие от многих иностранных архивов обслуживает нужды не только киноведения, но и производства, кинопроката, экспортных организаций. Крайне желательно оставить также в ведении киноархива московский кинотеатр «Иллюзион» со всеми его филиалами. Ведь для того чтобы наладить бесперебойный и качественный показ фильмов (главным образом старых), опять-таки нужна хорошая производственно-техническая база. Госфильмофонд ею располагает.

Высказана мысль об организации при Киноцентре собственной научной фильмотеки (с картинами на 16- и 8-*мм* пленке). Вполне разумное предложение. Несомненно, Госфильмофонд должен принять в ее создании самое живейшее участие.

Я. МАРКУЛАН,
*зав. сектором кино Ленинградского института театра, музыки и кинематографии*

## Конечно же, мы за...

Конечно же, мы за создание Киноцентра. Именно Киноцентра. Время покажет, может ли он в дальнейшем именоваться академией, институтом или же так и останется Киноцентром — организацией, объединяющей самые различные формы работы советских исследователей киноискусства, вопросы пропаганды кино, изучения зрителя и многое другое. Сегодня еще не совсем ясны организационные контуры этого необходимого учреждения, но ясны масштабы его задач. А это самый убедительный довод в пользу великолепной, более чем своевременной идеи, которую мы энергично поддерживаем.

Сектор кино в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии существует уже восемь лет. Сейчас он объединяет 25 человек — научных сотрудников, аспирантов, работников фильмографического кабинета. Думаю, что жизнеспособность свою сектор доказал и теми исследованиями-книгами, которые за последние годы вышли в свет, и долей своего участия не только в кинематографической жизни Ленинграда, но и всей нашей страны. Группа наших сотрудников успешно работает и над проблемами зарубежного кино — чешского, польского, болгарского, итальянского, немецкого, французского, американского. По праву мы гордимся теоретическими трудами одного из ведущих советских киноведов Е. С. Добина. Коллектив сектора ведет большую пропагандистскую, лекционную и общественную работу, а нашим фильмографическим кабинетом широко пользуются многие организации города.

Большую помощь оказывают работники сектора ленинградским студиям. Многие из нас являются членами редколлегий, художественных советов. В свою очередь студии охотно помогают нам. Так, например, совместно с «Ленфильмом» мы начали в прошлом году многотомное издание «Из истории «Ленфильма». Завершена уже работа над первыми двумя томами, посвященными «Ленфильму» 20-х годов.

Сектор имеет свои сложившиеся традиции. Одна из них — тесный контакт со смежными искусствами — секторами музыки, театра, источниковедения нашего института. В настоящее время мы расширили свое влияние на учебные отделения института — будущим актерам, режиссерам, театроведам читаются постоянные лекции по теории и истории кино, проводятся семинарские занятия. Эта практика бесспорно обогащает нашу научную деятельность, лишает нас «камерности», замкнутости.

Наши аспиранты защищают диссертации в нашем институте, пользуются правом участия в общих семинарских занятиях для аспирантов. С каждым годом увеличивается число соискателей, готовящих свои диссертации при нашем секторе и получающих у нас право на защиту.

Тесный контакт установился у нас и с ленинградским отделением издательства «Искусство», что дает возможность совместно обсуждать и планировать темы будущих исследований — книг, коллективных сборников и т. д.

Все это «позитив» сектора. Но есть и «негатив». И немалый. Прежде всего, работа наша до чрезвычайности затруднена из-за недостатка необходимых фильмов, справочных материалов, технической базы и т. д. Особенно в тяжелом положении находятся сотрудники и аспиранты, занимающиеся зарубежным кино. Госфильмофонд ограничил до минимума присылку нам западных фильмов (в 1966 году Госфильмофонд ссудил нам всего 4 картины). Каждый из нас может получить для поездки в Москву, в Белые Столбы, одну десятидневную командировку в год. За это время Госфильмофонд, конечно же, не может показать нам все, что нужно для работы. Да и согласовывать эту командировку с Госфильмофондом приходится за несколько месяцев до приезда. Все это не только неудобно, но и малорезультативно. Это п е р в о е.

В т о р о е, не менее важное,— это отсутствие тематической координации. С московским сектором кино Института истории искусств мы обмениваемся планами и потому можем избежать дублирования. Но новые темы возникают во ВГИКе, в издательстве «Искусство» (Москва) и в других институтах и издательствах. Вот тут уж мы бессильны «свести концы с концами». И надо ли удивляться, что иногда возникает дубляж важных тем.

Т р е т ь е. На нашем секторе началась и сейчас все более крепнет работа по структуральному анализу. Это новая область киноведения, требующая не только поддержки со стороны психологов, социологов, математиков, но и определенного технического оснащения. В опубликованной беседе редакции с А. Новогрудским и С. Юткевичем шла речь о необходимости создания при Киноцентре отдела социологических и психологических исследований. Не будет ли разумным вовремя подумать и о структурально-фильмологическом отделе, о лаборатории, где можно было бы объединить эти работы, придать им нужный масштаб?

Ч е т в е р т о е. Многие из нас были участниками семинаров киноведов в Болшеве, проводимых ежегодно. Две недели споров, обсуждений, коллективных просмотров, личных контактов без всякого преувеличения давали сильный толчок развитию нашего киноведения. Мы узнавали, что делается в других городах, в национальных республиках, и это становилось не только поучительным опытом, но и импульсом для новых дел. На семинарах определялись общие тенденции, задачи, проблематика, новые темы. Мне кажется, что Киноцентр призван осуществлять и эту функцию творческого объединения киноведческих сил страны, но в еще большем масштабе.

Можно привести еще немало доводов, доказывающих необходимость Киноцентра. Да, нужна консолидация сил. Да, нужен более высокий уровень киноведения. Да, не нужны кустарность, самодеятельность, в какой бы форме они ни проявились. Все это так. И, право, не нужны поспешность, непродуманность решений. С великим трудом, с огромными усилиями рождались существующие ныне киноведческие организации в Москве, Ленинграде, в национальных республиках, и не нужно преуменьшать того, что уже ими сделано.

Надо серьезно продумать организационные формы Киноцентра, не торопясь, хотя бы на первых порах, все объединять, все ликвидировать, все реформировать. Нужно взвесить все приобретения и потери. К этому мы призываем организаторов Киноцентра — учреждения, крайне нам нужного и полезного. Уже сегодня мы готовы всеми силами содействовать его рождению.

Но еще раз трезвость, мудрость, предвидение!

Н. НАЗАРЯН,
*киновед*

# Успех дела решают люди

Едва ли нужно тратить лишние слова на то, чтобы еще и еще раз подчеркнуть, как необходим кинематографу научно-теоретический центр и как досадно, что в дни 50-летия Октября самое массовое из искусств такого центра не имеет. Поскольку нам, среднему поколению работников кино, хочется верить, что мы все-таки доживем до дня его рождения и, чего доброго, еще успеем кое-что полезное сделать, позвольте высказать свои соображения.

Создание Киноцентра — дело большое и очень сложное. Не потому, что трудно разработать проектное задание, построить здание, определить организационную структуру, программу действия, а потому, что для научного центра этого еще далеко не достаточно. Успех дела решат люди, способные заниматься научно-исследовательской работой, а таких людей не так много, не говоря уже о том, что в кинематографии к ним привыкли относиться не по-хозяйски.

Вот почему меня не полностью удовлетворил разговор о будущем Киноцентре, начатый на страницах «Искусства кино», ибо в нем пока отсутствует главное — тревога о том, кто же будет обеспечивать выполнение этих огромных и ответственных задач? Где взять специалистов, которые способны обеспечить высокий уровень научно-исследовательских работ и действительно двинуть вперед советское киноведение? Ведь не призовешь их в порядке оргнабора рабочей силы? Ничего путного не получится и в том случае, если к созданию Киноцентра подойдут в порядке спешки и аврала, в порядке «укомплектования» штатного расписания.

Закладывать фундамент этого здания надо уже сегодня, сейчас. Неужели всерьез можно рассчитывать на то, что Киноцентр ограничится силами сектора кино Института истории искусств, где работают, правда, наиболее опытные и талантливые киноведы и критики, но их немного, и они не в силах обеспечить широкий фронт научно-исследовательских работ по всем видам и жанрам киноискусства.

А что у нас есть еще? ВГИК, где научную работу ведут только кафедры, подчиняя ее интересам учебного процесса. Госфильмофонд, возможности которого в этом плане тоже строго регламентированы.

Так что пока, право, нечего ликвидировать и нечего сливать. Киноцентр придется создавать заново.

Отсюда следует первый и основной вопрос, требующий безотлагательного решения: подготовка научных кадров и консолидация имеющихся научных сил, которые в большей части сейчас распылены. Вероятно, практическое решение этого вопроса заложено в расширении объема научной работы в существующих звеньях (киносектор Института истории искусств, ВГИК, Госфильмофонд) уже сегодня. Между тем факты свидетельствуют об обратном. Вот уже не один год, как ВГИК добивается создания творческих лабораторий по некоторым проблемам киноискусства, а воз и ныне там.

В августе прошлого года мне пришлось обратиться к председателю Комитета по кинематографии и к первому секретарю Союза с письмом, в котором говорилось о парадоксальном положении со специалистами высшей квалификации, оканчивающими аспирантуру ВГИКа и не имеющими возможности заниматься научной работой. Ответа не последовало.

Думаю, не ошибусь, если скажу, что до сих пор ни Комитет, ни Союз не проявили должной настойчивости и упорства, чтобы изменить это странное, нетерпимое положение.

И мне представляется, что через несколько лет в отведенном месте для Киноцентра будет высится очень красивое, очень современное здание, с интерьером, отвечающим самым изысканным вкусам, а вот должной научно-теоретической «отдачи» не будет.

Не боясь обвинений в узости понимания задач Киноцентра, скажу, что его основная цель должна сводиться к научно-исследовательской работе в области эстетики, истории и теории киноискусства. Все остальное (кинолекторий, некоммерческий прокат и т. д.) несет с собой опасность распыления сил, ухода в сторону от основного назначения и выражает стремление подменить собой другие кинематографические организации. Ведь с созданием Киноцентра не прекращают свою жизнь ни Союз кинематографистов, ни его Бюро пропаганды, ни кинопрокат, призванные заниматься вопросами пропаганды киноискусства. И перекладывать их функции на Киноцентр, по-моему, нецелесообразно.

Не исключено, конечно, что со временем жизнь подскажет необходимость расширения сферы влияния Киноцентра, новые организационные его формы. Но на данном этапе, вероятно, разумнее ограничиться реальными возможностями.

Если исходить из задач Киноцентра как «штаба» научно-исследовательской мысли, то его организационная структура не должна вызывать особых затруднений. Не предлагая законченной схемы, мне хотелось бы акцентировать внимание на отдельных моментах, упустить которые нежелательно.

В Киноцентре наряду с секторами (отделами, кабинетами) драматургии, режиссуры, актерского и

операторского мастерства, декорационного и музыкального оформления фильма обязательно должен быть мощный сектор эстетики киноискусства. Институт философии Академии наук СССР не в силах решить эту проблему, что и сказывается на состоянии киноведения как науки. Заметим, кстати, что в средних и высших учебных заведениях необходим не курс истории и теории кино, представляющий интерес для специалистов, а курс эстетики киноискусства, поскольку ставится задача повышения общей эстетической культуры советского зрителя.

Далее. Киноцентр должен иметь крепкий и хорошо слаженный аппарат справочно-информационной службы, без чего в наше время невозможно движение научной мысли. Библиотека обязательно должна включать всю литературу по эстетике и смежным видам искусства.

Вероятно, возникнет необходимость в научно-методическом отделе, который сможет оказывать методическую помощь фильмотекам при их укомплектовании, составлять рекомендательные списки для тематического кинопоказа, строить «большие кинопрограммы» по ленинской пропорции, разрабатывать научные основы кинорекламы и т. д.

Лаборатория по изучению зрителя должна иметь специалистов самых различных профилей: социологов, психологов, киноведов, педагогов, физиологов.

Очень важным обстоятельством для Киноцентра останется подготовка научных кадров (для своего Института и для филиалов в республиках), и потому он обязательно должен иметь аспирантуру.

Мысль о связи с другими видами искусств (музыкой, театром, изобразительным искусством) правильная, но она должна сказаться не в организационной структуре, а в планировании тематики работ Киноцентра, в подборе специалистов, которые должны отражать интересы синтетического искусства кино.

Н. КИЯЩЕНКО,
*кандидат философских наук*

## Изучать своего зрителя

Совершенно очевидно, что разработка теории и истории кино и практика кинематографа немыслимы без всестороннего социально-психологического исследования зрителя, постоянного и систематического изучения запросов, вкусов зрителя и закономерностей зрительского восприятия, отражающих изменения в материальной и духовной жизни современного общества, особенно изменения в эмоциональной и интеллектуальной сфере. Разве не игнорирование этих проблем и забвение законов, отсутствие психологического восприятия искусства приводят многих современных художников к созданию растянутых, вялых фильмов, в которых отсутствует процесс эмоциональной подготовки зрителя к восприятию той или иной значительной мысли, эпизода или сцены.

И я убежден, что Киноцентр должен будет заниматься изучением зрителя не между прочим (как это прозвучало у А. Е. Новогрудского), а счесть это одной из самых своих основных задач. Для этого в будущем Киноцентре обязательно должен быть создан крупный теоретический и социологический отдел с хорошо оборудованными лабораториями. При его помощи может быть решена и проблема киноклубов и студийных кинотеатров, явно рассчитанных на то, что зритель у нас разный: по уровню общей культуры, вкуса, знания кинематографа.

Мне представляется, что этот отдел может сыграть огромную роль в воспитании зрителя, особенно в жизни советской школы. Не удивляйтесь, наступит же такое время, когда общество заинтересуется, почему до сих пор на 70 процентов не выполнен приказ Министра культуры РСФСР о всеобщей кинофикации школ Российской Федерации?

Полностью разделяя точку зрения С. И. Юткевича, я думаю, что Киноцентр в первую очередь должен заняться подготовкой элементарного учебника по кино, рассчитанного на школу, создать спецкурсы для педучилищ и пединститутов. Без киноподготовки педагогов мы не сможем, сколько бы мы ни бились над решением теоретических и практических проблем советского кинематографа, по-настоящему использовать кино в интересах общества, добиться максимального воспитательного эффекта.

Трудно согласиться с мыслями А. Е. Новогрудского о контакте Киноцентра со ВГИКом. На мой взгляд, ВГИК должен быть в составе Киноцентра. Тогда он больше будет отвечать потребностям практики киноискусства. Может быть, тогда будет налажена подготовка специалистов по нерешенной и острой проблеме кино и школа и будет наконец уделено внимание изучению детской психологии и восприятия школьниками и дошкольниками киноискусства.

М. КУШНИРОВ

# Актер и документ

*(Опыт обобщения одной беседы)*

*«Там, где кончается документ, начинаюсь я».*
Ю. Тынянов

Поводом к этой беседе послужила очередная актерская работа, ставшая неожиданно весьма заметным событием в нашем искусстве. Речь идет о прочтении Алексеем Консовским — хорошо известным радио-, кино- и театральным актером — рукописей В. И. Ленина, положенных в основу научно-документальной кинодилогии — «Знамя партии», «Ленин. Последние страницы». Эта работа поразила наше внимание не только своей высокой культурой — она была воспринята, как отражение своеобразного творческого процесса.

Мы точно спохватились, что в научно-популярном и документальном кино незаметно появился новый и необычный компонент: актерский (не дикторский) текст. Мы точно вдруг обнаружили, что актерская стихия вторглась в пределы документа, нисколько при этом не маскируясь и не вырождаясь. И вот уже стало привычным видеть в титрах подобных фильмов имена З. Гердта, Г. Вицина, Е. Евстигнеева, Е. Копеляна и опять-таки А. Консовского, поразившего нас недавно еще одной «записью» — в фильме о великом документалисте Дзиге Вертове.

Вообще Консовский имеет в этом смысле уникальный опыт. Он, пожалуй, единственный из актеров, кто всерьез, постоянно и непосредственно обращается к прочтению документа. (А не только комментирует документальные события). Его работа над закадровым текстом началась давным-давно, больше тридцати лет назад, когда он оказался, по существу, первым отечественным актером-дубляжником. Ему тогда выпало «переозвучить» главную роль в картине «Человек-невидимка» — первой дублированной у нас картине... Разумеется, закадровое прочтение документа весьма отдаленно походит на дубляж — здесь нет принципиальной связи. Если же всерьез поразмыслить о наследственности упомянутого явления, то прежде всего вспоминается имя Владимира Яхонтова — художника, впервые поднявшего этот пласт. Впервые открывшего документ для актерской стихии.

— На моей памяти, — рассказывает Консовский, — первые попытки Владимира Яхонтова в этом, условно говоря, жанре. Припоминаю в его исполнении предсмертную речь Дзержинского. Почему-то Яхонтов не рассказал о ней в своей книге. Но это было грандиозное выступление... Это была последняя речь Феликса Эдмундовича, его отчет на ЦК и ЦККа. По выходе со сцены Дзержинский умер. Яхонтов читал эту речь в своей обычной, несколько эпической манере. Он читал, не перевоплощаясь — как всегда, артистически отчуждая себя от текста. Мерно «прорисовывая» ритм, который он удивительно чувствовал. Который умел находить в самой прозаической, деловой фразе. Это звучало на редкость вдохновенно и западало в самую глубину сознания.

На наших глазах кинодокументалисты последнее время углубляют возможности жанра, все больше и больше учатся постигать психологию факта, его подспудную (не внешнюю) образность. Само понятие факта документальной правды все время расширяется. К примеру, желание человека, заметившего, что его снимают, привести себя «в форму», по старому мнению, уничтожает документальный смысл съемки. А сегодня подобные вещи не стесняют ни камеру, ни зрителя и даже акцентируют ощущение достоверности... Актерство в хронике когда-то нарекалось бессмыслицей, антиестественностью и т. п. А сегодня в документальном фильме о Дзиге Вертове, названном очень точно и характерно «Мир без игры», весь закадровый (фактографи-

ческий) текст произносит именно актер — Алексей Консовский.

— Мне не хочется называть себя актером именно в этой работе. Мы все знаем, как фанатически любил Дзига Вертов живую натуру без всяких доделок и докрасок. Вот у него есть запись об одной съемке — как мучительно создавали они обстановку, чтобы женщина перед камерой чувствовала себя непринужденно, легко. Как старательно отвлекали ее внимание — от себя, от объектива. Искали состояние абсолютной естественности — как у ребенка, как у животного. Это состояние Вертов предпочитал самому совершенному актерскому исполнению. Где-то он прав: хроника и актер — трудное сочетание. Безумно трудно играть рядом с кошкой, собакой или ребенком — они «забивают». Таким образом, мое вмешательство, возможно, и содрогнуло бы Вертова... Но время не стоит на месте. Меняется не только отношение к документу. Мне кажется, что и мы уже не совсем те актеры, что раньше. Телевидение, радио, хроника подсказывают, формируют какой-то новый облик нашей профессии. Это происходит как раз сейчас — так что опасно даже приостанавливаться. Когда привычные законы театра переносятся на телевидение, это выглядит сокрушительно — для театра прежде всего. Телевидение, радио, печать привили людям вкус к хронике, к наглядному факту, наглядному впечатлению. Мы, артисты, под этим напором невольно обязаны пересматривать приемы исполнения. Мы ставим перед собой иные требования. Поэтому я говорю, что меньше всего старался актерствовать, озвучивая фильм о Вертове. Я старался просто очеловечить его роздумья, переживания, на которых в основном выстроен текст... Разумеется, это совсем не просто.

Итак, мы подошли к основному предмету нашего разговора: актер и документ.

До поры до времени чтение документа было обязанностью диктора. Бесстрастный, непроницаемый, предельно сдержанный чтец подает документ как объективный, законченный факт, как непреложную данность, не подлежащую никакой эмоциональной трактовке. Он призван остаться на уровне документа, не пытаясь проникнуть в глубину, в подтекст его, не пытаясь оценить его диалектически.

Совершенно ясно, что задача актера прямо противоположна.

— Точнее сказать, другая, — поправляет Консовский. — Вряд ли нужно противопоставлять актера и диктора. У каждого из них свои задачи... Когда Михаил Ильич озвучил «Обыкновенный фашизм», многие поспешили обрадоваться: хорошо, что Ромм, а не Хмара, давно бы этак... А спешить здесь вовсе не разумно. Хмара — великолепный диктор. Он озвучил не один, а десятки фильмов, довольно-таки часто заставляя нас не только видеть и слышать, но и волноваться. Здесь надо взвешивать в каждом конкретном случае. Яхонтов писал, что считает профессию диктора близко стоящей к искусству актера. Этим самым он оговорил не только схожесть, достаточно явную, но и различие. Разумеется, бесстрастность диктора не абсолютна. Достаточно вспомнить Левитана в годы войны, его напряженный, гремящий голос, раскаленный от волнения. Но эта безупречно взятая нота — нота железной непримиримости — была обязана оставаться единственной и неизменной до конца, до победы... Поэтому нелепо говорить, что актер прочитал дикторский текст. (Так же нелепо, как «диктор исполнил роль».)

Что же тогда читает актер — если это не роль и не дикторский текст? Очевиднее всего — документ. Хотя, признаться, и это звучит не очень привычно... Здесь уместно вновь вспомнить Яхонтова, который тоже некогда терзался определением своей работы над композицией «В. И. Ленин», где рядом с художественной речью впервые зазвучал язык политических статей, сухих протокольных записей, писем. «Что я — также неизвестно. Говорили, что я оратор, говорили, что я докладчик — художественный докладчик. Я назвал работу «Ленин» — художественным докладом». (Впоследствии названия эти не раз менялись, так и не обретя точного и емкого смысла.)

— Актер и документ, — в свою очередь размышляет Консовский, — смесь довольно гремучая. Поначалу кажется, что вещи это несоединимые — ни физически, ни химически. И никоим образом эмоционально. И здесь никакие прецеденты не могут служить достаточным оправданием. Кажется, что всякая удача — неповторимое исключение. И в самом деле, решать нужно в каждом конкретном случае самостоятельно, независимо, как бы открывая впервые...

Но как бы ни называть эту работу, безусловно есть главный нерв, который ее отличает — это

самое «очеловечивание» первичной, первозданной мысли. (То, к чему стремился Вс. Мейерхольд, через руки которого в разное время прошли и Яхонтов и Консовский. То, к чему стремился более зрелый Вертов, называвший эту задачу «раскрытием мысли живого человека», подразумевая под живым человеком или автора, или некий собирательный тип.)

В смысле логического развития это явление схоже с фотографией... Фотография в сути своей объективный документ и в этом качестве представляет подчас больший интерес, чем живописный портрет. Она не была искусством, пока фотограф-художник не научился выражать своего собственного, сложного отношения к предмету изображения. (Причем, как уже замечено, это не только не приблизило фотографию к живописи, но полярно развело их пути.) Становясь искусством — диалектически отрицая себя, свою сущность,— фотография как бы раскрывается во внутрь, необычайно углубляя возможности своего воздействия.

В принципе, диктор — тот же непосредственный фотограф. Его цель — передать объективный, очевидный смысл документа. Речь диктора предполагает слушателей — людей, которым читают. Голос артиста Консовского предлагает нам совместное чтение, создает своего рода «эффект причастности».

Приход к документу художника — писателя, режиссера — предполагает обоюдный процесс. Исполнитель документа будет пытаться выразить личное отношение к жизни. Его творческая пристрастность вскрывает подспудную силу и энергию документа. Расщепляет факт подобно атому, вызывая к действию цепную ассоциативную реакцию.

Ясно, что все решается конкретными обстоятельствами. Разумеется, художник субъективен и поэтому часто неточен по отношению к объективной истине. Однако и документ не абсолютно объективный свидетель. Он, можно сказать, ограничен своей достоверностью. Известно ведь, что фотография точно отражает момент жизни, но не процесс ее. Она навечно фиксирует случайное, мимолетное выражение — подчас вовсе не характерное для данного объекта. Также обманчива подчас рукопись. Исправленная фраза может быть свидетельством поворота мысли, а может быть случайной, машинальной находкой, которой не обязательно придавать значение. «Есть документы парадные, и они врут, как люди,— писал Тынянов, на опыт которого можно смело полагаться.— Не верьте, дойдите до границы документа, продырявьте его. И не полагайтесь на историков, обрабатывающих материал, пересказывающих его».

Ограничены и художник, и документ — и притом в разных случаях по-разному. Поэтому встреча их, даже на условиях взаимодействия не всегда безопасна. Особенно для актера, ибо актер больше, чем кто-либо другой в искусстве, несет эмоциональное начало — явно противопоказан документу. Актер — не просто пристрастный художник. Он трижды пристрастный. Чтобы остаться собой, ему надо пробиться через пристрастность драматурга, режиссера... Можно преодолевать все это на поверхности искусства, и тогда на авансцену выходит так называемый Актер Актерыч... Можно и по-другому.

> — Приступая к этой работе,— еще более твердо настаивает Консовский, когда речь заходит о рукописях Ленина,— я больше всего беспокоился о том, как бы истребить в себе актера.

Но до какой границы это возможно? И до какого предела документ позволяет актеру оставаться актером, ибо опять-таки нельзя забывать, что документу в ряде случаев нужен именно актер с его умением разбудить взрывчатую силу заложенной мысли. И Консовский отнюдь не склонен игнорировать эту сторону.

> — Разумеется, в нашей работе есть доля чисто актерской ответственности. Это исходит прямым образом из нашего замысла. Не все умеют вникать, вчитываться в документ. Мы пытаемся быть чем-то вроде усилителя слуха, зрения, понимания. В этом смысле драматические актеры полезны, потому что научены проникать в самую суть образа, в обстоятельства, рождающие его...

Очевидно, актерское прочтение документа при известных условиях является разведкой какого-то нового художественного смысла явлений вообще и в частности.

Когда мы впервые с экрана услышали голос Консовского, разбирающий (другого слова как-то не подберешь) рукописи Владимира Ильича... когда достаточно осознался смысл этой работы — первое самое общее ощущение было, что одолевается какой-то новый подъем в художественной трактовке «Ленинианы». Речь не идет о забвении всего, что было сделано раньше — Щукиным, Штраухом, Грибовым. Но ясно, что опыт Г. Фрадкина, Ф. Тяпкина и А. Консовского — как бы трепетное развинчивание текста до изначальной мысли, до процесса зарождения,— является в конечном счете поиском нового хода к художественному осмыслению личности Ле-

нина. Смысл этого поиска раскрылся особенно ясно в третьем фильме («Ленин. Последние страницы»). Этот фильм, в основу которого легли последние заветы вождя, можно было бы по традиции назвать «Ленин в двадцать третьем году». Однако отход от традиции слишком уж очевиден... Образ, который казался предельно обозримым, вдруг развернулся к нам новой, неизведанной стороной. Не то чтобы это было совсем неожиданно. Мы знали и помнили, что существует такой Ленин — Ленин 20-х годов. Как никто сознающий, что самый трудный этап революции начинается сразу после ее победы. Ленин, яростно честящий бюрократизм, волокиту, демагогию. Ленин, вскипающий при одном только слове «взятка». И уже смертельно больной и уже бессильный продлить свою жизнь хотя бы на «пяток лет». Ленин, спешно вникающий в насущные, очередные задачи, мучительно перебирающий имена сподвижников, способных продолжить начатое дело...

Мы знали и помнили про это, но художественный потенциал этих фактов оставался в кино еще не изведанным. И то, что открытие пошло через документ, довольно показательно.

— Манера записи текста была нашим главным ключом к прочтению рукописей,— рассказывал Консовский.— За этими строчками, многократно подчеркнутыми, обведенными, исправленными, за этими помарками на полях, вверху, внизу — за всем ощущаешь нервный, энергичный, подчас тревожный ритм, необычайной силы экспрессию. Есть строчки, которые выдают такую боль, гнев и горечь, что их невозможно читать спокойно и трезво... Сами по себе рукописи мы воспринимали как партитуру, где важно было нащупать ритм, темперамент, эмоциональный колорит ленинских мыслей. Мы могли разбудить фантазию зрителя только ритмическим, звуковым намеком. Только так возможно было добиться желанного «эффекта присутствия». Сиюминутность мысли должна была ощущаться не только слышимо, но и видимо — как бы выдавая ленинское пребывание за кадром. Чтобы казалось: еще немного, вот-вот... и Ленин войдет в кадр. Мы никак не представляли, чтобы Ленин делал записи в статичном, уравновешенном состоянии. Наверное, он вставал, отодвигал стул... Он ходил из угла в угол... возможно, жестикулировал, прислушивался к мыслям. Читая рукописи, я буквально видел все это, ощущал пластику образа. И это помогало нам в поиске самого главного — живой паузы.

Изучая материалы, время вплоть до того дня, когда создавалась данная вещь, читая известные воспоминания, мы старались уловить то физическое настроение, в каком мог находиться Ленин. Озабоченность, гнев, мечтательность, радость. Или трагическое состояние, которое мы ощутили в тексте «завещания» — и видно было, что Ленин лежит, и слышно было, что вся сложная ритмика ушла, пропала. Осталась мысль, четкая и откровенная, которую надо было просто прочесть.

Вот здесь-то и начинается смыкание — когда документ может быть использован, расшифрован как предмет вдохновенного творчества, художественного созидания. Собственно, мы пытались сделать это уже в первой части трилогии. Собрав воедино все предлагаемые и воображаемые обстоятельства, мы тогда уже рискнули представить эмоциональный облик ленинских размышлений, его духовного поведения. Но это показалось настолько неожиданным, непривычным, что нас тут же заставили отступить. И диктору — это был Л. Хмара — пришлось по моему ритмическому рисунку переозвучивать текст. Инерция мышления в этот раз, как ни грустно, оказалась сильнее. Но потом наша идея снова перешла в наступление и, как видите, имела успех...

Это было действительно неожиданно, хотя, обратившись к истории, мы могли бы найти множество близких и отдаленных прецедентов. Но, видимо, справедливо, что никакие прецеденты не могут в подобных поисках быть поводом для широкого обобщения. Прав был И. Андроников, когда говорил, что надобно делать это весьма аккуратно — осторожно смешивать действительность с вымыслом*. И верно, более исчерпывающего совета дать в этом случае невозможно. В конечном счете, все зависит от цели и смысла поиска — зачем обращаемся мы к тому или иному документу. Например, в устных рассказах Андроникова, всегда основанных на реальных аргументах, сюжет составляет, по его словам, «развивающийся характер». Для этого «одно событие накладывается на другое, разные разговоры спрессовываются в один, характерные черты усиливаются, гиперболизируются. Много при-

* Заметим, что и автор сценария Г. Фрадкин шел по тому же пути соединения документа с писательским домыслом.

думывается в духе изображаемого лица... Эти черты должны сложиться в живой портрет, в котором манера человека говорить, смеяться, думать и слушать, двигаться и реагировать в избранных мной обстоятельствах никак не может соответствовать воспоминаниям другого очевидца первоначального исходного события». Литературный акцент в этом методе прослушивается весьма недвусмысленно. Его раскованность может быть оправдана только личным, неповторимым даром рассказчика.

Между Яхонтовым и Консовским на первый взгляд много близкого, и то, что они часто устремляются к схожим документам, еще больше подчеркивает эту близость. Однако блестящие композиции Яхонтова «В. И. Ленин», «Война» и другие носили явно театральный характер. Перед глазами его зрителей не было и не могло быть наглядного текста, который не преминул использовать документальный кинематограф. Благодаря искусству Яхонтова самые отвлеченные понятия зазвучали возвышенно, поэтически монументально.

«Я изучил газетные статьи и пришел к выводу, что их можно читать с эстрады... и если меня называли актером-трибуном, я обязан этим труду В. И. Ленина «Что делать?»... меня пленила образность и художественная зримость высказываний В. И. Ленина в работе «Что делать?» — я имею в виду известные строки, начинающиеся словами: «Мы идем тесной кучкой по обрывистому и трудному пути, крепко взявшись за руки. Мы окружены со всех сторон врагами, и нам приходится почти всегда идти под их огнем»... Мысли Ленина я произносил с той стремительностью, с какой они как бы вырывались из-под пера — быстро, взволнованно»...

Яхонтов был в числе первых, кто ощутил в свое время небывалое возрастание художественного значения документа. Кто заметил, что героизм и романтику не надо было выискивать в жизни — ее можно было добывать, образно говоря, ручным способом. И он со всей страстью и темпераментом, присущими его актерской природе, бросился на поиск. Его смелые монтажи, где отрывки из Лермонтова и Маяковского смыкались с военными сводками и текстами Маркса, близко перекликались с монтажами Мейерхольда и отдаленно— Дзиги Вертова. Из этих поисков постепенно родились новая форма и новый стиль, впоследствии называемые по-разному, чаще (и вернее всего) театрализованной декламацией.

Консовский — актер, причастный другому времени и другим жанрам,— в гораздо большей степени стремится к познанию конкретно отображаемой личности, будь то Владимир Ильич Ленин, Пушкин или Есенин. Условно говоря, работа Яхонтова шла по пути синтеза, работа Консовского более аналитична и психологична.

Особенно разительно открывается это в другой аналогии, о которой, правда, еще трудно судить окончательно... Некогда Яхонтов, работая над программой «Пушкин», включил в нее несколько фрагментов из переписки поэта и Бенкендорфа. И вот теперь Консовский работает в очередном фильме над озвучиванием других писем тех же адресатов. Несхожесть актерских «интересов» здесь легко ощутима. Даже по сохранившейся записи видно, что Яхонтов «насыщает» письма, акцентируя ритмический дух, поэтику, страстность. Даже письмо Бенкендорфа звучит у него как-то размеренно и державно. Тем более артистичен он, читая пушкинскую строку — обостряя в ней прежде всего проявления поэтического ума и поэтического вдохновения.

Консовский же пытается приоткрыть личный мир Пушкина в конкретную пору его жизни — преддуэльную пору. Мне довелось случайно наблюдать один из моментов этой еще не завершенной работы — один из рядовых моментов, достаточно характерный в смысле воплощения общей задачи. Те письма, что я слышал (касающиеся прошения Пушкина об отставке) довольно чутко и точно передавали душевное состояние поэта — усталого, изнервленного, гордого человека.

Я помню, как создатели фильма (те же, кстати, что создали Ленинскую трилогию) бились тогда над одной рабочей проблемой, очень специфической и очень важной. Дело в том, что письма Пушкина написаны по-французски — такими они будут и на экране. Поэтому читают их двое — переводчик и актер. Но оказалось, что совместить два голоса при данной творческой задаче необычайно сложно. Если микшировать время от времени переводчика, получается что-то вроде теле- и радиоинтервью. Если давать вперемежку, один за одним, французский и русский голоса, пропадают стремительность, энергия пушкинского характера, мысли. И вновь ощущение перевода... Я покинул тонзал, когда намечался относительно оптимальный вариант: негромкое, но внятное (как бы про себя) проборматывание текста по-французски, затем схожие по интонации переход на русский текст и четкая речь актера...

Все это так. И тем не менее логическая связь между работами Яхонтова и Консовского, сделанными в разное время и по разному поводу, безусловно существует. И притом самая непосредственная. Это принцип актерского отношения к документу — принцип одушевления изначаль-

ного смысла факта, оживления обнаженной и открытой идеи. И здесь рабочие принципы одного актера удивительно перекликаются, просто подчас совпадают с принципами другого.

«Прочитывая и оценивая произведение, я восхищался не только содержанием его, мыслями, но и стилем... — пишет Яхонтов. — Исполнитель обязан, донося мысль, думать об особенностях стиля и здесь искать дополнительную красоту и силу для выражения содержания. Я всегда подходил к работам основоположников марксизма-ленинизма как к подлинным художественным произведениям... брал произведение в глубь его содержания, изучал ритмическую структуру произведения и выявлял ее при исполнении... Изучая ритмическую структуру произведения, познаешь личность автора со всеми особенностями его характера, темперамента, образного строя его мышления. Возникает живой образ...»

Любопытно, что к исполнению классиков марксизма-ленинизма оказались причастными актеры несколько романтического свойства — подвижного и пылкого темперамента. Актеры трепетного, легко возбудимого настроения. Актеры, пристрастные к Пушкину, Маяковскому, Лермонтову, Есенину и к классической комедии... Эта характерность станет еще заметнее, если мы вспомним один малоизвестный, но яркий факт: Жерар Филип, прочитавший для «Звуковой энциклопедии» избранные тексты Карла Маркса. Из воспоминаний мы узнаем, как много сил, времени и труда положил этот темпераментный актер, чтобы донести до слушателей мысли великого Маркса. «Студия звукозаписи превратилась в научно-исследовательскую лабораторию», — вспоминает один из авторов энциклопедии. Как бы ни была специфична задача Жерара Филипа, очевидно, что он избрал тот же путь — путь наиболее взыскательный и наиболее благодарный. Путь наиболее полного раскрытия мысли «живого человека».

На сегодня достаточно фактов, убеждающих, что обращение актера к документу имеет обусловленный смысл — творческий и общественный. Совершенно очевидно, что задачи, которые здесь возникают, являются частью большой проблемы, интересующей сегодня все наше искусство. Эта проблема еще не успела отстояться и выделить надежный теоретический концентрат — поэтому чаще всего она поминается на страницах периодики, в предисловиях и послесловиях. Ее формулируют по-всякому, имея в виду в общем и целом одно: возрастание роли документа (факта, непосредственного свидетельства) в современном искусстве.

Этот процесс разветвился во все вероятные сферы творчества — хотя, конечно же, каждая сфера восприимчива к нему по-разному.

Заметно, однако, что наиболее результативно эта тенденция проявляется в актерских сферах — в театре и кино. Возможно, в силу известной производности этих искусств — их сложной и высокой организованности. Действительно, очень часто открытия в театре и кино исходят из тенденций, уже обобщенных опытом других искусств. С другой стороны, даже случайное открытие здесь в большей степени располагает к обобщениям, чем где-либо. (Причем ни театр, ни кино не имеют свойства — точнее, возможности — дробить, распылять, подробно варьировать ухваченную тенденцию...) Еще нельзя не учитывать живой видимости, природной одушевленности этих искусств, что заставляет их быть особенно чуткими к переменам общественного настроения. А именно эти перемены и рождают логическую предпосылку данного творческого процесса.

Театр Мейерхольда, имевший вполне основательную претензию называться «политическим театром» (так же как его современник и сподвижник — театр Пискатора в Германии), начал с того, что обратился к документу, факту, обнаженной идее — напрочь отметая вымысел, предельно урезая дистанцию между собой и зрителем. «Для нас фактура значительнее узорчиков, разводов и красочек», — возгласил театр в установке к «Зорям» Верхарна, программному спектаклю тех лет.

— Я пришел к Мейерхольду много позднее, — вспоминает Консовский. — Но мне рассказывали про подобные постановки старшие товарищи, ветераны труппы. Я хорошо представляю всю неожиданность смелого приема. Когда в ритм действия, в его пластику врубалась внезапно кинохроника, когда из его обнаженных конструкций все время выпрыгивали лозунги, газетные новости, последние политические сообщения — самые натуральные, это действовало на многих, как зрительный шок. Точно вас из туннеля вдруг выбрасывало на свет. Потом, конечно, глаза привыкали и повторную вспышку воспринимали гораздо спокойнее, даже охотнее... Бывало, что зал поднимался, скандировал лозунги, которые бросались со сцены, подхватывал революционные марши, аплодировал — и не столько актерам, сколько тем известиям, которые слышал от них...

В те вихревые годы это было естественно. Документ, лозунг, последнее сообщение говорили

о революции (русской или немецкой) куда красноречивее всякого вымысла. Это была разведка грядущих возможностей искусства. Затем Мейерхольд постепенно уходил от самородного факта (отражающего и воплощающего эпоху) к факту осмысленному и осмысляющему — пробиваясь к зерну, к зародышу явлений человеческих поступков. Его попытки обновить классику, проследить литературное творение до самого последнего черновика, отбросив канонические истолкования, были продиктованы желанием взрыхлить, вспахать до предела утрамбованную почву классического наследия. Пробиться к первозданной мысли автора. К истоку. К жизни, породившей это творение, — и оттолкнувшись от них как от факта, создать нечто новое. Он вплотную приблизился к этому в «Ревизоре», в «Лесе», в «Свадьбе Кречинского», где играл маленькую роль молодой Консовский... Трудно сказать, как нареклась бы в конечном счете его система. Театром идей... театром художественной пропаганды... интеллектуальным представлением... (Все эти термины фигурировали в свое время в теоретической полемике.) Процесс остался незавершенным. В Германии творчество Пискатора, схожее по манере и замыслу, успело перед гибелью выбросить зерно, выросшее впоследствии в театральную систему Брехта. Впрочем, наследство это было общим. (Явления искусства подчас удивительно перекрещиваются между собой.) Недаром Брехт называл себя учеником С. Третьякова — одного из ведущих драматургов театра Мейерхольда.

Между прочим, как ясно сегодня, Брехт — не единственно возможное продолжение тех процессов. Так случилось, что сегодня, в пору преуспевания документа, эти прошлые процессы сами по себе обрели непосредственный, первичный, документально-живой смысл, от которого интересно оттолкнуться современному театру. Недаром известные московские театры, например театр на Таганке, впрямую обращаются к опыту Мейерхольда, а французский театр Жерара Филипа открыто и сознательно цитирует Пискатора, ставя Толлера и Питера Вайса.

Но если Мейерхольд в начале пути, при всей своей антипатии к «художественному театру», не смог до конца отказаться от привычных сценических форм, и прежде всего от актера, то кинематограф, обуреваемый теми же страстями, имел такую возможность в виде документального фильма. Такое отмежевание порой создавало видимость полной автономии документального и игрового кино. Однако, если бы видимость была действительной реальностью, это убийственно отразилось бы на обоих видах. Чем резче, плотнее сталкиваются их принципы, тем крупнее высекается искра искусства...

Кино везде начиналось с документа — также начиналось и советское. Тогда апологеты «документальной фильмы» во главе с гениальным Вертовым готовы были предать анафеме весь художественный кинематограф — в лучшем случае отбросить его «на периферию сознания». Во имя чистой документальности, фактографичности. И здесь естественны были крайности, аналогичные театральным («конструкцию приемов я по-мейерхольдовски оставлял открытой»,— впоследствии говорил Вертов). Никакой опеки со стороны «так называемого искусства»... Никакой смычки с «так называемым»...

Позднее некоторые критики принялись смягчать (за Вертова) эти «грубости». Выходило, что Вертов имел в виду не весь художественный кинематограф, а только те безвкусные, пошлые, мелодраматические фильмы, которые в то время одолевали зрителя. (К сожалению, отличный фильм о Вертове, недавно вышедший на экраны, также не избежал этого объяснения.) Но Вертов вряд ли нуждался в таких заслонах. Уже в зрелые годы он имел мужество признать, что считал Эйзенштейна своим противником, что дрался с ним — несмотря на то, что последний с явной симпатией приглядывался к кинокам, даже изучал их методы. Тогда, в середине 20-х годов, Вертов называл «Стачку» и «Броненосец» самыми опасными и пагубными фильмами, ибо они, используя методы его «Киноправды», создавали фальшивое жизнеподобие, иллюзию реальности. Он остерегающе предрекал возможное появление на советских экранах фильмов-суррогатов, подделок под киноправду — «в одних актеры будут в подходящей обстановке изображать настоящую жизнь, в других — настоящие люди будут выполнять роли по самому изощренному сценарию». Такие фильмы действительно скоро появились, но стали — многие из них — гордостью нашего искусства.

Однако слова Вертова меньше всего интересны как свидетельство просчета — для художника, страстно преданного своему творческому миру, своему выношенному и выстраданному методу, такие оговорки простительны. В словах Вертова негативно заключена бóльшая истина. «Стачка», «Броненосец» и другие великие образцы нового искусства были действительно в сильной степени обусловлены знаменитой «Киноправдой», изучением методов Вертова и его товарищей... Это был тот качественный скачок в художественном кино, который во многом пред-

решили и подготовили разведчики-документалисты.

(Разумеется, это нисколько не умаляет самостоятельной ценности работ Вертова — особенно тех, где он поддавался не столько фактам, сколько своему замыслу, своему поэтическому чутью и вкусу.)

Отдаленно похожую разведку мы наблюдаем в современном кино. Когда М. И. Ромм берется, после несметного количества фильмов о фашизме, наглядно, документально продемонстрировать произрастание этой болезни, он оборачивает и возвращает нас вглубь, к истокам явления, предпосылая тем самым впоследствии более глубокое художественное исследование.

Естественно, этот процесс не имеет специфической — театральной или кинематографической — окраски. Объективный смысл творческой тенденции, трансформация реального факта в художественный образ, влияние документальных жанров на традиционные — все это, по существу, общие, исконные вопросы искусства. Однако ответы на них надо искать в частностях, в нюансах, в характерных свойствах и ощущениях данной личности, ее особом творческом самочувствии... Чем пристрастнее художник к проблеме, чем конкретнее его ви́дение, тем очевиднее и доступнее общая логика ее развития. Именно это — ответственность, вольная или невольная, перед личной, живой, самобытной практикой надежнее всего согласуется со старыми, испытанными (классическими) обобщениями. Это я хорошо почувствовал в разговоре с Алексеем Анатольевичем Консовским, когда нам пришлось наконец оговорить общую обусловленность этой проблемы.

...Да, разумеется, причины популярности документального жанра надо искать в тех политических, тех общественных сдвигах, которыми так насыщена современная эпоха. Динамизм нынешней жизни, ее нервный, лихорадочный ритм, ее переменчивость и ненадежность — все это порождает в нас известное недоверие к постороннему ви́дению, к домыслам, пояснениям, толкованиям, как бы загромождающим истину. Отсюда — желание простоты и устойчивости, желание стряхнуть, как наваждение, все «про» и «контра», все иллюзии и пробиться сквозь толщу чужих мнений к зерну, к реальному факту, к документу. Пора переоценок, знакомая любой эпохе, неизменно вызывала к жизни подобный процесс, каждый раз формируя его как бы заново. Так было и в XIX веке и раньше. Пора частых переоценок — нынешняя пора — формирует уже не жанр, а некую сквозную тенденцию, которая кажется безостановочной.

Действительно, в какие-то исторические моменты бесстрастное свидетельство, документальный факт, слова очевидца обретают огромную духовную ценность — подчас большую, чем самый удачный вымысел. Эти моменты рождаются в решительные минуты истории, на изломе общественного процесса. Именно тогда факты начинают говорить больше, сильнее, убедительнее слов — как это было совсем недавно с фотографиями Освенцима, Хиросимы, дневником Анны Франк, протоколами Нюрнбергского процесса, фронтовой кинохроникой...

Известно, что подобные сдвиги порождают некоторую переоценку эстетического опыта, определенных художественных традиций. И поэтому апелляция к факту вскоре приобретает не только социальный, политический, но и художественной смысл. «Видеть и слышать жизнь, подмечать ее изгибы и переломы, улавливать хруст старых костей быта под прессом Революции... фиксировать и организовывать характерные жизненные явления в целое, в экстракт, в вывод...» —возвещал Дзига Вертов в пору создания документального кино. Факт, объективная очевидность изнутри подрывают исчерпавший себя творческий метод и вызывают к жизни новое искусство, которое со всей честностью обещает свободу от иллюзий и полуправды. Так, помнится, родился итальянский неореализм с его хроникальным стилем.

Очередная общественная, политическая вспышка вновь побуждает к переоценке, вновь подогревает в обществе тенденцию увидеть явления жизни не в конечном (развитом, отстоявшемся) состоянии, а в зародыше, в зерне, в одноклеточной ясности. И вновь общественное сознание вооружается фактами и вновь поверяет ими искусство (делая это подчас грубо и откровенно — как в современном кинематографе, где экскурсы в хронику стали совсем привычными), тем самым предрешая новый художественный подъем...

На сегодня уже достаточно фактов, чтобы увериться, что обращение актера к документу имеет вполне обусловленный смысл, творческий и общественный.

На сегодня уже достаточно фактов, чтобы увериться в гибкости и подвижности метода такого обращения. И здесь приходится учитывать не только возможности актера, но и самого документа. Понятие «документ», хоть и не бесконечно, а все же растяжимо. Документом в самом широком смысле слова является художественное произведение — вечно живое и вечно красноречивое свидетельство исторического процесса, исторической ситуации.

Газетные сообщения, хроникальные репортажи, сводки, записи, стенограммы, колонки цифр (то есть собственно документы) также отражают состояние эпохи и общества. Но сами по себе они бесчувственны, ограничены в пространстве и времени, немы. Только пристрастный, взыскательный отбор, обобщение в рамках четкой концепции могут высечь из них живую творческую искру. А между этими и теми «документами» лежит великое множество полухудожественных, третьехудожественных, четверть- и т. д. человеческих свидетельств.

В работе Ленина «Что делать?», в работе Энгельса «Диалектика природы», как подмечено еще Яхонтовым, образное художественное начало ощущается необычайно сильно. В отдельных других работах тех же классиков это начало гораздо приглушенней, суше, незаметнее.

— Письма Пушкина, Есенина,— говорит Консовский,—это стихия, безусловно, принадлежащая актерской профессии. Их субъективная характерность провоцирует эмоциональное актерское прочтение.

В это легко поверить. Недаром из писем сегодня (и отчасти даже из телеграмм) слагаются целые пьесы и повести.

У нас на сегодня достаточно фактов, чтобы видеть творческую перспективу такого взаимодействия. Встречаясь с документом, испытывая на себе его жесткую фактуру, его прочное сопротивление, актер поверяет свои возможности, свою силу, крепость и выдержку своего художественного мастерства.

Если он выходит из этой дуэли победителем, то выходит и закаленным и омоложенным, вновь исполненным творческой свежести — как Кторов в роли «милого лжеца». Для актера, как и для всякого художника, сознательная встреча с документом (фактом, живой очевидностью) есть испытание, искушение себя, своего искусства правдой жизни.

— Ведь как здорово у Есенина,— где-то в ходе беседы вспомнил Консовский,— «Быть поэтом — это значит тоже правды жизни не нарушить!»

Действительно здорово...

Ю. ХАНЮТИН

# За Несбывшимся

1. Это не Грин!

2. Зачем Павлу Любимову, показавшему в «Женщинах» знание быта и психологии современного человека, надо было браться за «Бегущую по волнам»*?

Таковы два основных аргумента противников фильма — а они у него есть, так же как и сторонники. Оба эти возражения достаточно серьезны, и разбор их, по существу, выходит за рамки данной картины и данной режиссерской судьбы.

Итак, Грин или не Грин? И если не Грин или не совсем Грин, то плохо ли это?

Среди набивших оскомину кинематографических истин, быть может, наиболее часто повторяется следующая: «К литературному первоисточнику нужно относиться бережно, в особенности если речь идет о классике». Пользуясь этой формулой, неудачу экранизации часто объясняют отступлением от буквы и духа оригинала, а успех — максимальным приближением к нему.

Но дело, очевидно, не в скрупулезном следовании сюжету, обстоятельствам и деталям литературного произведения, а в оригинальной позиции, в концепции жизни, которая либо есть, либо отсутствует у автора экранизации. Которая в чем-то главном совпадает с позицией писателя, а может быть, даже спорит с ней, но находится на том же уровне мышления, на том же уровне понимания жизни. И тогда только сценарист и режиссер обретают ту свободу, независимость от буквы литературного произведения, без которых невозможно найти ему равновеликий кинематографический эквивалент.

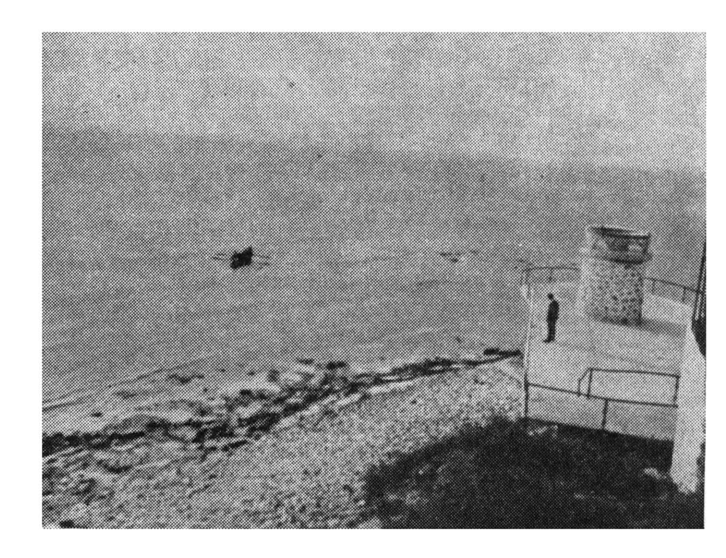
Здесь порой возникает даже любопытная, хотя и не обязательная возможность. Чем дальше вроде бы уходит режиссер от первоисточника, тем ближе, по существу, он к нему оказывается. В «Терезе Ракен» действует французский солдат, вернувшийся из Вьетнама. «Белые ночи» Висконти разворачиваются среди современных городских интерьеров. Казалось бы, кощунственное искажение классики. Но мысль Золя и Достоевского, их нравственная позиция, их взгляд на мир не затерялись при этом «искажении», а выразились в остраненной форме еще более резко и сильно. Критерий оценки экранизации, очевидно, вообще не в том, «соответствует» или «не соответствует», а в том, родилось ли на экране самобытное явление искусства. Почтительность к великим именам обязательна, но из почтительности никогда еще не рождались большие произведения искусства.

Но а как же с Грином? Мы имеем уже опыт «Алых парусов» А. Птушко, где художник добросовестно пытался передать все указания писателя, вплоть до оттенков цвета самих парусов. Получилась раскрашенная олеография вместо подлинника, цветной приключенческий фильм. По всем частностям вроде был Грин, но Грина с его особым миром, с его постоянным радостным ожиданием чуда в этой трезвой, мастеровитой, добросовестной ленте так и не оказалось.

В «Бегущей по волнам» очень много отступлений от сюжета романа. Решительно изменена интонация вещи. Авторы сценария Александр Галич и Стефан Цанев в этом фильме совместного советско-болгарского производства остро и чисто кинематографически переводят героя из современной реальности с симфоническими концертами, обтекаемыми скоростными электропоездами в патриархальный мир гриновской мечты с медленными парусниками и добродушными моряками, попыхивающими неизменной трубочкой. Герой,

* Сценарий А. Галича и С. Цанева. Постановка П. Любимова. Оператор С. Злычкин. Художники А. Денков, Г. Анфилова. Композитор Я. Френкель. Звукооператор Л. Бухов. Редакторы Л. Кабо и Т. Монов. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького и Софийская студия художественных фильмов, 1967.

«Бегущая по волнам»





«Бегущая по волнам». Н. Богунова — Дэзи, С. Хашимов — Гарвей

вышедший на глухом полустанке, чтобы купить сигарет, видит в киоске гравюры гриновских городов, и оказывается, что отсюда до Лисса 30 минут на автобусе, а до чудесных событий просто подать рукой. И очень многое другое, как мы увидим далее, здесь не по Грину. Но измененный Грин есть ли обязательно Грин упрощенный?

Как уже было замечено, и с классикой проводятся довольно решительные и успешные операции в кинематографе. А Грин все-таки не Достоевский и не Золя. Более того, рискуя вызвать ярость у многочисленных поклонников писателя, я все-таки не могу не сделать одно замечание. Было время, когда Грин вычеркивался из нашей литературы, когда нужно было отстаивать право писателя на свой особый романтический мир, на героя, чье поведение строилось на отталкивании от логики повседневной утилитарности и будничного прагматизма. Но Грин и его герои давно уже реабилитированы. Его книги расходятся миллионными тиражами. И можно наконец объективно и трезво посмотреть на его произведения, а посмотрев, увидеть, что писатель он очень неровный. В той же «Бегущей по волнам», одной из лучших книг Грина, ослепительные поэтические прозрения соседствуют с местами темными, вялыми, фразы мускулистые, точные— рядом с вычурными красивостями стиля. И все эти противоречия очевидны, слабости несомненны, а роман принадлежит к числу любимых, читаемых и перечитываемых, и, должно быть, долго будет так, потому что писатель затрагивает здесь какие-то очень глубокие сердечные струны, говоря о власти, зове Несбывшегося.

А Несбывшееся у Грина—это не только приключения, с которыми можно столкнуться, это неосуществленное в самом человеке, его внутренние потенции, о которых он сам часто не подозревает. Грин верит в возможности своих героев, и он отстаивает право человека «видеть все, что он хочет, и видеть— там, где хочет».

Что же от Грина вошло в фильм и в чем авторы пошли мимо или против писателя?

Многое в сценарии и фильме оказалось не так, как у Грина, и, думается, интереснее, чем у него.

Прежде всего капитан Гез в исполнении Р. Быкова. В романе он достаточно прямолинейный злодей, жульническим образом выманивший корабль у его законных владельцев, перевозящих контрабандный опиум. В фильме в нем нет этих грехов, но есть другой, главный. Это человек, выдумавший свою жизнь. Он все время играет в морского волка, в отчаянного искателя приключений, в бескорыстного романтика, но за этими позами маленького издерганного человека просвечивает тоскливое одиночество. Ролан Быков тонко сочетает эти два лица капитана Геза, прерывая стремительные и уверенные проходы, монологи героя томительными паузами растерянности и обиды. Гез мучительно завидует Гарвею, для которого Несбывшееся легко открывает свои чудеса. И смерть Геза в угаре карнавала так же сыграна, выдумана, как жизнь. Перед роковой развязкой, в решительном разговоре с Биче Даниэль, он все еще паясничает, примеряет разные маски, смешные, идиотические, зловещие,— точно выбирая новую роль. И даже смертельно раненный, продолжает нестись в шутовской карусели карнавала — представление продолжается до конца. Тема Несбывшегося приобретает здесь иронический и трагический комментарий.

Не так, как у Грина, и острее решен в фильме образ Бутлера. Бутлер (Е. Фридман) легок, подобран, насторожен. Он человек идеи и ради этой идеи спокойно пускает в ход пистолет. «Я бы вообще перестрелял всех мечтателей. Такая у меня философия» — это признание он делает спокойно, почти обыденно, как человек, уверенный в своей правоте. Убежденный и агрессивный прагматик, защитник утилитарной пользы и противник людей и даже статуй, которые «бегут неизвестно куда», он умеет найти общий язык с обывателями и повести их за собой. Он знает, как расшевелить в них инстинкт разрушения, чтобы вчерашние стражи статуи Фрези Грант сегодня сами размолотили ее в пыль.

И здесь мы подходим к самой сильной, кульминационной сцене картины, в которой наиболее полно выразилось песенное дарование А. Галича, музыкальное — композитора Я. Френкеля и режиссерское — П. Любимова.

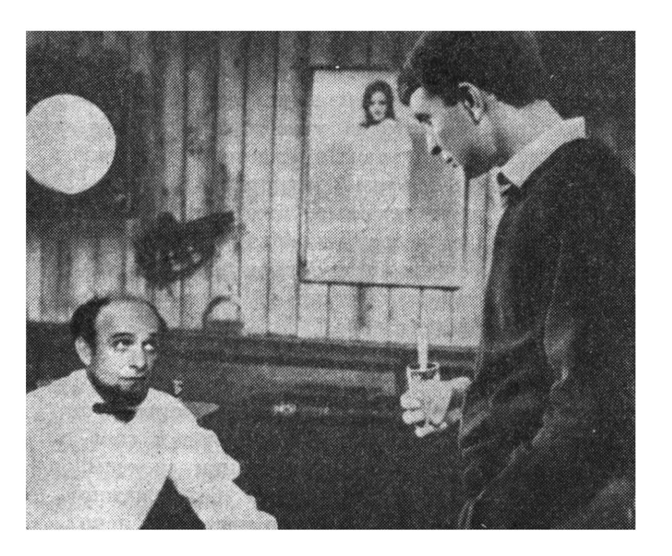
Но сначала вернемся к тем сожалениям о режиссере, которые высказывают противники фильма. В самом деле, П. Любимов, наверное, очень легко мог сделать зрительскую картину, варьирующую его «Женщин». И, наверное, в ней снова были бы точные приметы рабочего быта и волнительные рассказы женщин о несложившейся жизни, счастливая и несчастная любовь героинь того слоя и типа, что так хорошо знает и умеет сыграть Инна Макарова.

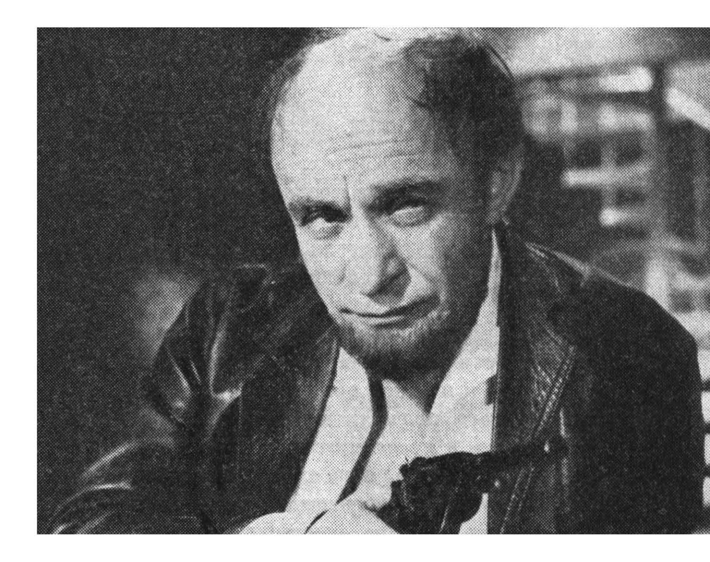
Так и поступают многие молодые режиссеры, осторожно закрепляя успех дебюта, определяя сразу свою манеру и свои пристрастия. Но нужна была несомненная смелость, чтобы, отказавшись от накопленного, ринуться в незнакомую страну у Грина. Чтобы круто менять все: метод работы с актерами, изобразительную стилистику, ритмы — и начинать сначала.

Но сцены карнавала во второй части картины, эпизод разрушения статуи Фрези Грант доказывают, что выбор второго фильма был для режиссера не случайным.

Карнавал. Не веселый, беспечный праздник. Наглое, бесстыдное веселье, угроза из-под каждой маски и пронзительность предупреждения в музыке Френкеля. На улицах сказочного Гельгью возникает, нагнетается атмосфера ожидания беды.

«Бегущая по волнам». Р. Быков — капитан Гез, С. Хашимов — Гарвей





«Бегущая по волнам». Р. Быков — капитан Гез

Трудно было предположить по первой картине Любимова, что режиссер способен создать эту странную, томительную атмосферу зловещих предчувствий, разряжаемую убийством капитана Геза и разрушением статуи.

Но здесь не только новая, неожиданная грань в индивидуальности режиссера. Здесь спор авторов фильма с Грином. В романе тайно пущенную чугунную бабу в последнюю секунду чудесно отклоняет от памятника рука Фрези Грант. И разгневанные горожане карают подлых разрушителей. Конечно, чудеса случаются и в жизни. В 1943 году американская бомба в пыль разбила три стены монастырской часовни в Милане, а четвертая, на которой была «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи, осталась невредимой. Но это чудеса.

В фильме разрушители искусства, гонители мечты даже не прячутся. Торжественно и нагло выезжает на площадь под звуки барабанов платформа, и Бутлер, открыто опускаясь до уровня слушателей, объясняет: «Эта статуя, друзья, очень плохая. Эта машина — очень хорошая. Вот как мы ударим этой хорошей машиной по этой статуе, и на ее месте поставим новую, красивую, золотую...» И те, кто только что обещал защищать Бегущую, теперь радостно гогочут и готовы топтать свою собственную веру, свое прошлое, свой идеал.

От удара чугунного шара медленно клонится, застывает в воздухе, опадает обломками статуя Фрези Грант. Застывший, протянутый во времени момент катастрофы—и только за кадром звучит

горькая саркастическая песня. Это гибель надежды и мечты под рукоплескание и восторженный рев.

Отрезвляющая проза врывается в сказку. И Гарвей и Дэзи не путешествуют по прекрасным странам и не получают в награду покой своего дома. Пустые залы встречают пианиста Гарвея, судьба судомойки уготована Дэзи. Только вера в Несбывшееся поддерживает героев в финальном кадре, кажется, совершится чудо, и Дэзи, как Фрези Грант, побежит по волнам.

Таким образом, фильм куда более жестко и грустно решает романтическую тему Грина. Мечтатель и пошлая обывательщина, взлеты романтического подъема и мещанские будни предстают здесь в несоединимой противоположности.

Что ж, у авторов есть своя точка зрения, и они доказывают ее. Спор ведется на равных.

Но все же в одном, и довольно существенном, фильм проигрывает рядом с Грином. В картине есть «страдания и беда», которые несет с собой Несбывшееся. Их передают и молодой болгарский актер, обаятельный, нервный Савва Хашимов — Гарвей и беспомощно-трогательная Дэзи — Н. Богунова, но нет в картине того счастливого ожидания встречи с Несбывшимся — манящим, удивительным, которое так отчетливо у Грина.

Нет Фрези Грант, написанной Грином очень легкими, осторожными прикосновениями и в то же время удивительно рельефно, ясно. Терехова — Фрези Грант и Биче Даниэль — одинаково спокойная трезвая, корпулентная женщина (и как только она бежит по волнам!). Но нет в ней внутреннего озарения, неудержимой устремленности героини Грина. Вот она как будто пришла из предыдущего фильма Любимова. Да и когда смотришь на статую Фрези Грант, сооруженную художниками А. Денковым и Г. Анфиловой, начинаешь понимать Бутлера — для нее не жалко хорошей чугунной гири.

Короче говоря, трагедия уже Несбывшегося в фильме получилась острее, чем счастье поисков того, что все-таки может произойти.

Быть может, для авторов «Бегущая по волнам» тоже в какой-то степени их Несбывшееся, которое манит, властно зовет, но не всегда и во всем награждает Постижением. Но дорогого уже стоит, что они пошли за ним, бросив привычную, спокойную дорогу добросовестно послушных, унылопохожих экранизаций.

Л. ГУРОВ

## Через время

На извечный вопрос, для чего художнику обращаться к Прошлому, существует столь же древний ответ — чтобы осветить Будущее.

Ответ, с которым нельзя не считаться, но который не следует понимать слишком утилитарно.

Я пишу о двух фильмах — «Горькие зерна»* и «Лестница в небо»**,— посвященных становлению Советской власти и коллективизации в конце сороковых годов в молодых союзных республиках. Минуло двадцать лет, а художники не хотят забыть это драматическое, порой трагичное время. Важнее всего здесь стремление авторов извлечь нравственный урок из событий прошлого, их желание утвердить непреложность революционной гуманности, обращенность революции к Человеку, как бы ни были жестоки классовые, социальные схватки.

Пафос обеих картин заключается в том, что даже самые высокие цели не могут стать оправданием «волевых» методов утверждения нового. Прямолинейность, подмена внимания к человеку архиреволюционной фразой, игнорирование личности — вот против чего выступают эти фильмы, вот что для нас делает исторические сюжеты современными. Непримиримость к несправедливому — идея, которая движет и сами фильмы и интерес зрительного зала.

Взявшись за этот материал, авторы как бы обязались сочетать искренность рассказа о событиях двадцатилетней давности с мудростью их исторически верной оценки. Задача, что и говорить, сложная. Сейчас, с дистанции времени, многое кажется очевидным. Тем более важно вскрыть, как далеко не все было прозрачно ясно

---

* Сценарий и постановка В. Гажиу, В. Лысенко. Оператор В. Калашников. Художник А. Матер. Композитор А. Лебедев. Звукооператор А. Камерзан. Редактор К. Кондря. «Молдова-филм», 1967.

** По одноименному роману М. Слуцкиса. Сценарий М. Слуцкиса, Р. Вабаласа. Постановка Р. Вабаласа. Оператор И. Грицюс. Художники И. Чуплис, А. Ничус, Ю. Чейчите. Композитор В. Баркаускас. Звукооператор К. Забулис. Редактор З. Григорайтис. Литовская киностудия, 1967.

в те дни. Только в этом случае рассказ о времени лишится назидательности. Мы должны почувствовать горячую человеческую убежденность каждого из участников борьбы.

В известной восточной притче Ходжа Насреддин пытался рассудить двух спорщиков. «Ты прав», — заключил он, выслушав первого из них. Заговорил второй. «Ты тоже прав», — согласился мудрец. Случившийся рядом ученик изумился: «Как же так: два спорщика и оба правы? Этого быть не может!» — «И ты прав!» — заключил Ходжа...

Мне по душе мудрость старого шутника. Он вовсе не утверждает всеобщего релятивизма. Вместе с учеником он полагает, что в споре существует истина. Но истина сложна. Именно в сочетании субъективной правоты персонажей и объективной правоты истории, воплощенной в жизненном опыте зрителя, мне видится верный ключ к решению темы.

...Время действия — 1947—1948 годы. В одном случае — Молдавия, в другом — Литва... Нехватка хлеба. Вооруженные банды в лесах. Первые представители Советской власти. И мучительные размышления «крепкого середняка» — куда податься? И дорого стоившие «перегибы», на которых справедливо заостряют внимание авторы. Есть в фильме «Горькие зерна» такая сцена: зажиточные мужики, поняв бесперспективность сопротивления, приходят записываться в колхоз. Уполномоченный по организации колхоза Степан отказывает мужикам. Делает он это искренне и непримиримо, будучи уверен, что им не место в артели. Мужики уходят озлобленные: у них не остается иного выхода, кроме как уходить в леса. Эпизод этот, по своей сути, абсолютно правдив. С одной стороны, нас убеждает субъективная правота ненавидящего мироедов Степана. С другой — сегодняшний зритель понимает, что вот здесь и начинается драма. Сложно? Но истинно.

Еще пример: старый Пятрас Индрюнас из «Лестницы в небо» прячет сына от войны, от беды. Приходят «лесовики»: «Где сын?» Старик молчит — его избивают до полусмерти. Не проходит и часа — в дверь стучит милиция: «Кто бил?» Старик молчит, милиция грубо угрожает. Куда деться старику? Скажешь, что у сына был автомат, не разобравшись, арестуют сына ни за что. Отпустишь сына в лес — погибнет там.

Непросто это было... Студент-комсомолец Яунюс пытается защитить старика от грубой силы и тут же получает сполна, еле жив остается. Беззаконие, мордобой в своей милиции! А вся штука в том, что бьет Яунюса ожесточенный молодой

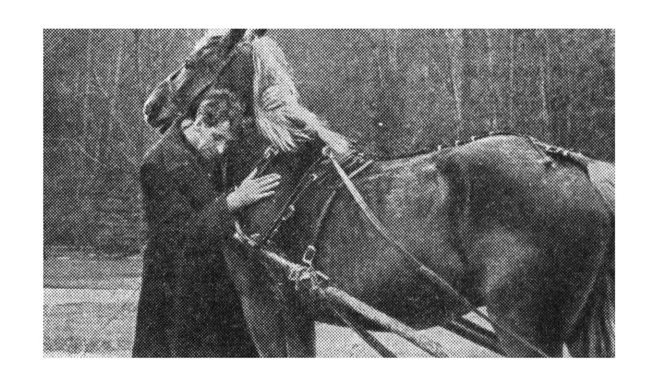


«Л е с т н и ц а в н е б о». А. Ионикас — Яунюс, Г. Баландите — Рамуне



«Л е с т н и ц а в н е б о». В. Бледис — Индрюнас, И. Герасимавичюте — мать

«Л е с т н и ц а в н е б о». М. Карклялис—Алексинас



милиционер Меркис, на глазах у которого бандиты уничтожили родителей за то, что те его прятали... Где же истина? Да, пожалуй, в том, что и ненависть не должна быть слепой, что всегда надо искать ключи к сердцам.

Опыт доказывает, что именно сложность характера, его полнота способны убедить зрителя. Однако же, по сложившейся схеме, груз ошибок прошлого неизменно связан у нас с фигурами, олицетворяющими порок. Вот догматик-редактор из «Лестницы в небо». Вот офицер НКВД в «Горьких зернах» — скорый на расправу, неразумно жестокий. Одиозность этих фигур-знаков лишает их узнаваемости: в жизни редко встретишь столь оголенных «носителей зла». Непостижимы пружины их поведения, поэтому не возникает «перенос на себя», в окружающую жизнь. А рядом, в фильме «Горькие зерна», неповторимо и органично живет Степан—уполномоченный по хлебозаготовкам в исполнении артиста Л. Неведомского. Первая ассоциация, возникающая при встрече с ним,— Нагульнов. Та же яростная убежденность в своей правоте, та же искренность порыва, та же чистота души. Одержимость не делает Степана ходячим рупором идей. Он прост и достоверен: в речах, в шутке, в немудрящей сметке. Авторы не стесняются улыбнуться по поводу его безыскусности, но от этого персонаж делается лишь симпатичнее нам. Точный выбор актера, слияние внешней характерности с человеческой сутью делают Степана фигурой не только убедительной, но и обаятельной.

Именно Степаном, мне кажется, можно мерить все достоинства и недостатки ленты, и вот почему. В Степане есть та личная правота и убежденность в справедливости дела, которые объясняют образ, не упрощая сути происходящего. Человек, увлеченный благородной идеей, фанатичный до неразумного,— это, мне кажется, образ в достаточной мере типический, требующий общественного внимания и впитавший в себя истинную сложность и диалектику времени. В нем высвечены «издержки» исторического процесса, но это не штрих для контраста, а содержание личности, сформированной своим временем. Можно было бы продолжить примеры того, как авторы обоих фильмов «попадают в яблочко», как только рискуют обнажить сложность человеческих отношений, полифонию мотивов тех или иных поступков. Это и образ Алексаса Алексинаса (М. Карклялис), председателя волости, сочетающего юношескую непосредственность с опытом мужика, видавшего виды, и уверенный практицизм с плохо скрываемой душевной ранимостью. Это и судьба девушки-поповны из «Горьких зерен», не принятой в университет из-за «социального происхождения». Но мне представляется не менее важным рассмотреть в фильмах те позиции, столкновения и характеры, где ключ теряется, где авторы словно боятся стать на точку зрения персонажа, потому что его взгляды противоположны их собственным.

Роман М. Слуцкиса «Лестница в небо» пропитан размышлениями-монологами его героев. Движение мысли в них очевидно. Автора не пугали сомнения, поиски, ошибочные суждения героев. Духовное прозрение Рамуне, в которой одинаково органичны и привязанность к родному очагу и желание вырваться из-под его власти, для читателя стало едва ли не самым интересным и точным пластом повести. А рядом автор поставил жестко и темпераментно выписанный портрет старшего Индрюнаса. М. Слуцкис не симпатизировал его цепкой хватке и двоедушию, но и понимал и объяснял любовь к сыну, изворотливость, жизненную стойкость крестьянина. Из фильма же, по существу, почти исчезла духовная жизнь Рамуне. Кинематографу оказалось не под силу передать насыщенную размышлениями суть повести, да и актриса Г. Баландите не полностью справилась с задачей. В центре фильма прочно встал Пятрас Индрюнас, которого — в рамках роли — интересно играет артист В. Бледис. Но и тут произошла огорчительная метаморфоза. Индрюнас в фильме лишен яростного напора хозяина, которому надо удержаться в хозяевах. Он лишен той властности и крутости, что так легко меняется на подобострастность. Авторы фильма постарались сделать его «положительнее», благостнее, что ли... Пятрас в повести не втискивался в привычные рамки — «куда бедному крестьянину податься?» Он не был той страдательной фигурой, какую требует прямолинейный «расклад» событий и времени. Слуцкис в повести был смелее и решительнее Слуцкиса и Вабаласа в фильме: он верил в то, что образ приобретателя-кулака не компрометирует крестьянство в целом. Он понимал и то, что «отрицательность» персонажа не способна оправдать объективную неправомочность «волевых» воздействий на него.

*Пятрас Индрюнас в фильме больше иллюстрация* «среднего» литовского крестьянина, чем индивидуальность. Точно так же, как и ровно, тактично ведущий роль И. Шкуря — председатель колхоза Мирча в «Горьких зернах»—олицетворение «доброго и мыслящего» председателя, и А. Ионикас — Яунюс в «Лестнице в небо» — воплощение юного и мятущегося правдоискателя-идеалиста.

Быть может, я ошибаюсь, но суть несовершенства обеих лент я вижу в некоей предопределенности в построении вещи. На новый, практически не освоенный кинематографом материал (фильм В. Жалакявичюса рождался примерно в то же время) все-таки сумела наслоиться некоторая предвзятость мышления, хотя внешне ничто, казалось, не могло ей благоприятствовать.

При всем том, что самые общие приметы времени близки, Молдавия — не Литва, и наоборот. К разному национальному колориту, типу характера присоединяется и разная социальная структура, разные отправные точки событий. Но тем более странным и настораживающим образом совпадает в обоих фильмах расстановка сил. И там и там некое руководящее лицо выражает собой отрицательное начало. Это ответственный работник, исповедующий истину «лес рубят — щепки летят», сплеча, властно и подозрительно устанавливающий «порядок» путем неоправданного и недальновидного насилия. Таков в «Горьких зернах» офицер НКВД Задорожный (артист Ю. Горобец); в «Лестнице в небо» — редактор Алексинас (артист Л. Норейка). При этом в редакторе заключено, так сказать, духовное выражение позиции; «физических» же ее носителей мы видим и в недалеком лейтенанте, допрашивающем Яунюса, и в его подчиненных.

И там и тут существует антипод этим фигурам— человек, понимающий вредность и антисоциалистическую сущность подобных действий. Это председатель колхоза Мирча и председатель волисполкома Алексинас.

И в «Горьких зернах» и в «Лестнице в небо» в центре повествования оказывается крестьянин, заблудившийся между двумя непримиримыми правдами (чему немало способствуют ошибки организаторов колхозов). И Пятрас Индрюнас и Андрей Войнovану платят полной мерой за неопределенность выбора, за свой межеумочный путь — их настигает трагическая месть истории, «перст судьбы», как говаривали когда-то.

Я намеренно оголяю сходство двух близких фильмов, в чем-то упрощаю их структуру. Но это вовсе не прием полемики. Сходность драматургических мотивов и ситуаций в данном случае раскрывает однотипность мышления авторов. И в том и другом фильме сделано немало, чтобы обогатить индивидуальным началом характеры действующих лиц, чтобы точнее определить связь социального конфликта с национальной почвой. Но сквозь эти порой удачные, архитектурные украшения фасадов, к сожалению, с неизбежностью проглядывает однозначность общего решения.

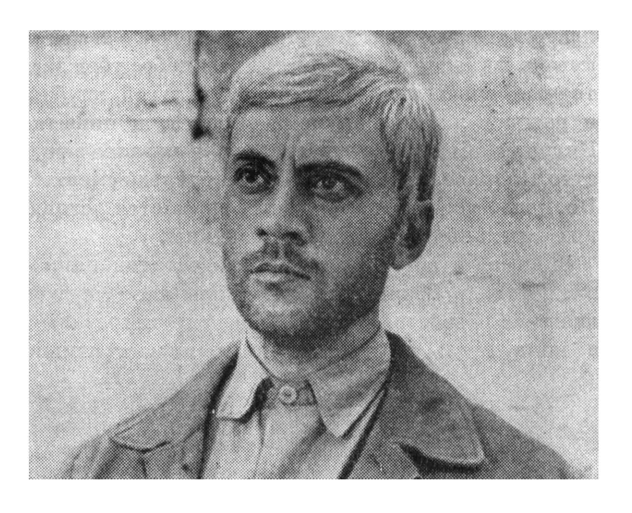
Искусственная конструкция в свою очередь





«Горькие зерна»

«Горькие зерна». И. Шкуря — Мирча



нарушает цельность образа, логику характера, который произвольно упрощается или усложняется в зависимости от хода событий, предусмотренных сценарием.

Верность «программе» мешает точности социального анализа. Командир отряда НКВД в «Горьких зернах», не успев отыскать убийцу Степана, арестовывает всех мужчин деревни в качестве заложников. Поступок бессмысленный, жестокий, несовместимый со званием коммуниста. Все это он выслушивает от старого друга, председателя колхоза Мирчи. Тот отказывает ему в своей дружбе, но офицер непреклонен по-прежнему. Что же это? Злая воля? Странности характера? Ведь, наверное, есть у него какая-то своя правда, когда из-за угла убивают близкого человека. Но офицер молчалив, не более того. Очевидно, по мысли авторов, ему «крыть нечем».

Долгое время мы не видим его на экране и встречаем лишь в финальной сцене боя с укрывающимися в каменоломне бандитами. Здесь, по столь же загадочным мотивам, он, напротив, настаивает на том, чтобы сохранить жизнь заблудшим (!). С мегафоном в руках, в полный рост идет он под пули. Поздно: раскинув руки, убитый герой сползает по белому песку. Очевидно, это должно означать, что история не прощает запоздалых прозрений. Все это, несомненно, эффектно и вроде бы заставляет по-новому взглянуть на образ, но довольно далеко и от его смысла и от его правды.

На мой взгляд, природа такого рода искусственных допингов в обоих фильмах заключена в ослаблении истинных конфликтов. А конфликты теряют напряжение оттого, что у противоборствующих героев недостаточно выражена своя субъективная убежденность. Зрители не будут напряженно вглядываться в столкновение, если им ясен исход или очевидна слабость одной из сторон. Жизнь вязала в эти годы такие крутые узлы, что не требовалось искусственного нагнетания страстей. В этом смысле финал повести «Лестница в небо» убеждает точным сплетением всех нитей в тугой клубок: и расцвет любви Рамуне и Яунюса, и попытка Ингриды обмануть председателя, и нелепое юродство Пятраса, затеявшего гулянку среди смертей. Но, увы, все это напряжение снимается «гладким», механическим ритмом картины.

Видимо, чтобы превозмочь недостаток напряженности, в обоих лентах пущены в ход сугубо внешние средства. Давно уже не встречалась в кино столь прямолинейно и иллюстративно используемая музыка, как в фильме «Лестница в небо». Из-за этого в скромно и уверенно снятой И. Грицюсом вполне реалистической картине возникает какое-то ложное «остранение». Я так и не понял, что означает периодически возникающая вместе со звуком трубы размытость по краям кадра, тот самый «вазелин» из режиссерских сценариев. Впечатление старомодности, странной для взыскательных художников, оставляет прямолинейная метафора — рапидный бег лошади в эпизоде погони.

Псевдопоэтизацией отмечены и некоторые эпизоды в «Горьких зернах». Мужественный и афористичный образ пролога — зерно, сыплющееся из простреленного амбара на тела убитых,— прекрасен. Но как олеографичен, азбучно банален кадр, в котором плуг пахаря переезжает отложенный Андреем автомат. Что же надо думать о зрителе, чтобы не поверить в силу хорошо решенного эпизода: оборванный человек с автоматом в руке устало сидит на меже, а рядом, не обращая на него внимания, работает пахарь! Нужны ли были пояснения?

И в той же картине — по-настоящему поэтичный и народный по духу эпизод: ливень, проливщийся над истомленной засухой деревней в свадебный вечер, танец под дождем, потоки воды, льющейся в поднятые к небу стаканы с вином...

Чем дальше, тем яснее чувствую, что разговор переходит на частности, сводится уже к отдельным замечаниям по поводу каждой из картин. Такого рода анализ тоже, вероятно, имеет смысл, однако наверняка существеннее попытаться в заключение оценить нравственное значение этих фильмов.

Конечно же, важность и значительность темы не дает права на скидку. Но согласитесь, что о сложном, трудном отрезке истории рассказано честно и искренне, с подлинным волнением за судьбу труженика на земле. Согласитесь, что своим именем названы те трудности и ошибки в жизни народа, общества, которые — мы верим — никогда не смогут возвратиться. Этого отнюдь не мало для верной оценки труда авторов.

В эту оценку, с другой стороны, должна войти убежденность в том, что трудные периоды в жизни страны искусство обязано раскрывать во всей их диалектической сложности. Что при обращении к неосвоенному материалу особенно важна свобода от конструкций, изготовленных кем-то другим и по другому поводу.

Ю. БОГОМОЛОВ

# Что первично?

Известно, о чем этот фильм — «Четыре страницы одной молодой жизни»*. О том, что Земля широка, просторна и кругла. Что ее огибают дороги, связывающие села и города, среднеазиатские степи с северным приморьем. Что на этих дорогах случаются неожиданные встречи с людьми симпатичными и недобрыми, с людьми, которые помогают и обращаются за помощью, которым доверяют и в которых обманываются...

Известно, о ком этот фильм. «Четыре страницы...» — о человеке с цельным и непосредственным характером, который в житейских обстоятельствах кажется странным и забавным... Помог едва знакомой девушке с пропиской и жилплощадью. Горячо поведал своему новому приятелю о дружеских чувствах. Признался откровенно и прямо новому знакомому, что влюблен в его жену. Исправил трактор за спасибо. Подбросил парня из деревни до города, а денег не взял.

Фильм этот о хорошем человеке, открытом и душевном, о его поступках, делах, о его мечтаниях...

Историей, столь очевидной, ясной и обозримой, можно заинтересовать зрителя в том случае, когда речь зайдет о хорошем человеке не вообще, а в частности.

Подробности останавливают внимание.

Саша Агафонов прощается с матерью и уходит вперед, по дороге, за округляющийся холм... Шумная и суетливая стройка, для которой Саша подвозит на грузовике необходимые материалы. Молодой мужчина с иголочки одетый, очевидно, из управления, кричит вдогонку проезжающему Агафонову, чтоб тот приходил за ордером после работы. Саша входит в комнату, оглядывает ее. Дверь за его спиной произвольно открывается, движением ноги он ее аккуратно прижимает к косяку, она снова отходит, он терпеливо и сосредоточенно притворяет небрежно подогнанную строителями дверь.

Это движение — та подробность, которая знакомит с человеком, приближает к нему, немного объясняет его.

Любопытная подробность — те две девушки, с которыми Саша встречается в очереди на прописку, особенно та, что повыше. Она как-то странно разговаривает с подругой и Сашей — слова роняет безразлично и глядя в сторону.

Неожиданная подробность — реплика Саши. «Да, я хороший. И это, в конечном счете, гораздо приятней, чем быть плохим. И даже легче».

Еще важная деталь — интонация слов Лизы: «Это же такое оказалось хамло, такой хапуга!»

Точная ремарка в сценарии В. Пановой: «Тоненькой светящейся змейкой бежал поезд среди северных лесов».

Конкретное наблюдение: если посмотреть на город с реки, то можно увидеть, как с одной стороны поднимаются в небо трубы заводов, а с другой — тянутся, но не так высоко, купола старинных церквей.

Верный психологический нюанс в словах Полины: «Если б я вот сейчас вас поцеловала, все равно ничего не получится, слышите?»

Из деталей и подробностей составляется целое. Иногда полезно разобрать целое на детали и подробности.

Иные из художников боятся утонуть в мелочах и потому совсем не плавают, в то время как важно научиться хорошо плавать. И конечно, важны прежде всего частности, конкретные и точные, незаменимые и невосполнимые. Как те, о которых шла речь выше. Не как другие, о которых стоит сказать ниже.

Автор сценария записывает: «Виктор осмыслил положение. Мотор не работал, машина ползла, потому что местность была покатая». Очевидно, тормоза отказали. Или мотор вышел из строя? Тогда водитель непрофессионально поступает: не нажав на тормоза, останавливает машину при помощи камней. Или отказали сразу и тормоза и мотор? Сколько предположений и возможностей допускает эта фраза.

* Сценарий В. Пановой. Режиссер Р. Эсадзе. Оператор Э. Яковлев. Художник А. Рудяков. Композитор И. Шварц. Звукооператор И. Волкова. Редактор Х. Элкен. «Ленфильм», 1967.

«Четыре страницы одной молодой жизни». Б. Руднев — Саша





«Четыре страницы одной молодой жизни». А. Завьялова — Полина, Б. Руднев — Саша

А. Платонов в одной из своих повестей пишет: «Снегоочиститель, имея жесткие рессоры, гремел как телега по корчагам...» Автор слышит, как гремит машина на рельсах, а также понимает, почему она производит такой шум — жесткие рессоры. Это уже элемент анализа, конкретного и точного.

Может, это действительно не важно, что там испортилось в машине, а важно, что она остановилась посреди степи, просторной и широкой? И герои могут поговорить о смысле и назначении жизни? Но ведь и степь увидена общо и приблизительно: «Бесконечна была азиатская степь под палящим солнцем». И герои обмениваются стертыми фразами: «...простор какой, закружиться можно!»

Может, это действительно не важно, почему погиб человек? А существенно то, что погиб лучший друг Саши. И эта смерть — еще одно испытание на жизненном пути молодого человека.

Обстоятельства гибели молодого шофера вынесены за скобки (как и причины поломки машины), а в кадре — крупным планом отношение Саши к этой утрате. Он отчаивается и винит прежде всего самого себя. В чайхане его утешают незнакомые узбеки. Чувствуешь общий смысл изречений — он, очевидно, в том, что это мудрые изречения. А в чем их конкретный, точный смысл, как они переводятся на русский язык? Это снова та частность, в которую фильм не посвящает зрителей.

Там, где есть место и повод для анализа, сценарист и режиссер ограничиваются эмоциональным жестом героя: «Ведь мог же вернуться раньше!» Но будь Саша Агафонов шофером по профессии, а не просто по должности, присвоенной ему авторами на время картины, он, наверное бы, рассудил иначе. Если ломается домкрат, то человека, лежащего под колесом, спасти нельзя. Другой вопрос, что Саша стал бы винить себя за то, что взял в рейс старый, износившийся механизм, которому место давно среди металлолома... А еще стал бы мучиться вопросом, почему рессора сдала — вроде не должна была. Или она была слишком жесткой?

Ну, хорошо, машина при выключенном моторе ползла, потому что местность была покатая. Но каким образом судьба человеческая в фильме перекатывается с такой легкостью из одного конца страны в другой? Каким внутренним мотором она движима?

Ведь вот как странно бывает. В иных картинах случаются такие необыкновенные вещи: герой находит на асфальте десятку, выигрывает по лотерее автомобиль, встречает девушку, красивую и умную. Видишь же: случайно это. А авторы все равно стоят на своем: нет, закономерно. В этой картине авторы хотели бы убедить нас, что трагическая гибель нечаянна и непроизвольна. А все равно кажется: преднамеренна и произвольна. Может быть, потому что именно это трагическое обстоятельство позволяет авторам перебросить героя (без всякой внутренней необходимости) с юга на север.

Но у Саши, кроме того, есть ясная жизненная программа: поездить, посмотреть, как в других местах люди живут. Это он решает на первой странице своей жизни. На третьей Саша уже твердо убежден, что смотреть научился. Предположим, что это так.

На Севере Саша встретил женщину — красивую, обаятельную и замужнюю. Влюбился сразу и любил честно. А она все-таки ушла от него. И снова очередной перепад эмоций: герой собрал вещи, и вот он опять в поезде. Плацкартные пассажиры обсуждают его случай.

— Женщины, они все такие...

— А что, ей семью разрушать?..

— Он любил, скажи пожалуйста. А что муж любил ее — ему это безразлично.

Следует еще с десяток реплик, но ситуация все равно остается неразгаданной.

Изложен случай, конкретный и частный, а поясняется — чрезвычайно общими сентенциями. Хотя здесь также место и повод для анализа, раздумий, углубления нашего жизненного опыта. И от фильма ждешь ответов. Ждешь остроты и резкости наблюдений...

В картине есть узнаваемые жизненные ситуации, типы людей. Например, эта девушка, что вступает в фиктивный брак с Сашей, наивно-расчетливая, простодушно-откровенная в своем эгоизме. (Естественно в этой роли держится Н. Величко, которой прежде непременно удавались характеры цельные и ясные.) Это деревенский

паренек (Ю. Дубровин), поразивший Сашу тем, что так уверенно спланировал свою будущую жизнь.

Впрочем, о чем речь? Узнаваемы почти все встречные, попутчики, пассажиры этого фильма-путешествия. Узнаваема натура воспаленной жаром Средней Азии. Натура спокойного городка средней полосы России. Узнаваемы ситуации, проблемы, конфликты. Но обидно то, как ограничивают нас создатели картины в желании прибавить в знании, опыте, переступить границы общеизвестного и общедоступного.

Может быть, драматург, намечая в своем сценарии жизненные коллизии, человеческие характеры, ведущие мотивы, полагала, что затем исследовательскую работу продолжат режиссер, оператор, актеры.

В. Панова написала ремарки, задающие тон, настроение, отношение. Окрасила предметы и события лирически.

Режиссер же, очевидно, счел художническую задачу также исчерпанной тем, что с симпатией отозвался об этих людях, об этой жизни, тем, что сообщил зрителям, какой простор открывается за околицей родного села, как жарко бывает на юге и морозно на севере, о том, как хорошо и прекрасно быть влюбленным, как горько и тяжко быть обманутым, наконец, о том, что Земля — планета круглая и подвижная.

Для молодого Р. Эсадзе, дебютировавшего сравнительно недавно экранизацией платоновского рассказа «Фро», удивившего тогда сосредоточенным, неторопливым повествованием, пристально-напряженным вниманием к деталям и частностям, такая вот вялая, замедленно-лирическая манера изложения событий особенно неорганична.

Актер Б. Руднев, исполняющий роль сокровенного парня Саши Агафонова, безукоризненно лоялен и доброжелателен к своему герою. И это все мысли и чувства, какими ограничивает себя на экране соавтор роли. Быть естественным и непринужденным в одной ситуации, непосредственным в другой — это удается актеру. Не удается обогатить характер героя собственной человеческой индивидуальностью.

Что поделаешь, нам снова хочется частности (на сей раз от актера), обязательной и удивительной, незаменимой и невосполнимой.

И дело даже не в том, что фильм не открыл новых характеров, не приподнял целинные жизненные пласты. Понятно, характеры, как и законы природы, не открываются каждый день, в очередной работе. Но художническое подвижничество, как и научное, состоит, очевидно, в том, чтобы ежечасно и ежедневно расширять и углублять добытые знания. Любоваться законами, формулами — лишнее. Употреблять их в дело, на пользу — это главное. Горький называл литературу человековедением, а не человеколюбованием.

Тип парня, замеченный Шукшиным, очень располагает к тому, чтобы на него засмотреться, им полюбоваться, за него порадоваться. Как он естествен и как органичен! Но нужна пристальность и направленность внимания. Необходимо деятельное участие в социальной судьбе человека.

...Мальчик идет за солнцем, юноша шагает по Москве. У них хорошее настроение оттого, что летний дождь прошел. Приятно посмотреть им вслед, проводить взглядом. Но почему бы не пойти следом? Летний дождь сменяется зимним снегом, хорошее настроение проходит и снова приходит. Люди вырастают или вырождаются, прозревают или коснеют в невежестве. И целые этапы в развитии целых поколений оказываются проваленными, незамеченными.

Социальные связи и отношения «мальчиков» Розова и Аксенова, «юношей» Пановой в свое время не были прослежены до конца. Самой существенной задачей казалось тогда — выразить свои симпатии или антипатии.

Слишком часто в наших картинах реальный и действительный мир подменяется заранее объявленным отношением к нему. Фильм Г. Пожеияна, например, точно фраза, составленная из одних междометий и знаков препинания. Эмоциональное отношение — все, а мир — ничто.

Простите за риторический вопрос, но что первично: впечатление о материи или сама материя? Из восторженного, горделивого чувства возникает

«Четыре страницы одной молодой жизни». Б. Руднев — Саша, Н. Величко — Лиза



конкретная и живая действительность наших дней или наоборот?

Бывает, что художников упрекают в нежелании выражать определенно и ясно свои позиции. Точно школьников, увиливающих от выполнения домашних уроков. Но откуда взяться в ином фильме энергичной социальной позиции, если нет в нем энергичного социального анализа? Как тут требовать от авторов сильных гражданских эмоций?

Выражать позицию легко, иметь ее — это труд, тяжелый и всегда сугубо индивидуальный. Нельзя думать, будто можно на протяжении всего фильма непринужденно скользить вдоль темы, а потом, на самом последнем рубеже ее, пробурить скважину, из которой бы фонтаном взметнулась жирная нефть, символизирующая гражданскую позицию автора.

Финалы редко удаются в наших картинах. То их вовсе нет, то их сразу несколько на одну ленту. Финал бывает плох не потому, что он неправдив, а потому, что неподготовлен.

В. Панова заканчивает историю Саши Агафонова очень обыденно. Саша вновь встречается с Лизой, бывшей своей женой. Они начнут свои отношения с чистой страницы, с новой верой друг в друга. В фильме несколько по-другому. Герои встречаются, но никаких реальных прогнозов на будущее режиссер не дает. Саша знакомится с еще одним деревенским пареньком, который смотрит на жизнь трезво и широко, который знает, что есть в жизни непреходящая ценность — труд. На такой философски элегической ноте и заканчивается фильм.

Понятно стремление режиссера придать больший масштаб истории Саши Агафонова, укрупнить его жизненный опыт. Желание естественно, но не оправданно самим опытом. Слишком очевидна попытка режиссера выдохнуть воздуху из легких больше, чем набрано. Так получилось потому, что оказалось скудным социальное исследование.

Саша Агафонов — это же материализованная доброжелательность прекрасных и порядочных людей. Это некий «перпетуум мобиле» в области морали и этики.

Моделировать свои лучшие побуждения и светлые надежды, честные принципы и высокие мечты — занятие все-таки больше нравоучительное, чем нравственное.

Нравственное — интересно.

Нравоучения — скучны.

Конст. СЛАВИН

# Добрые фрески

I

Кинодокумент и... фреска! Не слишком ли рискованный намек на сюжетно-пластическое сходство будничных репортажных зарисовок с бессмертными творениями Рублева, Леонардо, Дионисия, Рафаэля, Микеланджело? Может быть, проще, вернее было бы так и сказать: зарисовки. Или — миниатюры. Или, если уж так хочется,— этюды.

И все-таки — фрески.

Они берут начало в самой тональности фильма, в его архитектонике — свободной и гибкой,— наконец, в его простых и понятных человеческих мотивах. Почти как в лучших образцах настенной живописи. Но никаких параллелей с нею в фильме нет. В прямом подражании моментально бы выдали себя манерность, претензия. Это хорошо чувствуют авторы «Кулдигских фресок» *, почти все время сознательно снижая градус разговора. В их интонации преобладают иронические нотки,— добрая, веселая улыбка почти не сходит с экрана. И рождается парадоксальное несоответствие. Между мозаичными микрозаметками о жизни одного латвийского городка и нашим представлением о фресках, скажем, Ферапонтова монастыря или Сикстинской капеллы.

Ирония, а порой и откровенная насмешка служат авторам для сокрытия застенчивого, но вполне ощутимого публицистического пафоса, достигающего в одном месте полнозвучного крещендо. И все же попытка замаскировать истинные намерения выдерживается на протяжении почти всей картины. Сдержанность, суховатость, грубоватый юморок, видимо, должны подчеркнуть будничность сюжета, обыденность нарочито

* Авторы сценария А. Лейньш, А. Фрейманис. Режиссер А. Фрейманис. Оператор И. Се́лецкис. Звукорежиссер Л. Гедравичус. Рижская киностудия, 1967.

«провинциальной» атмосферы. Несложные житейские истории и их несколько пародийная трактовка в шумах и музыке (диктора в фильме нет) как будто бы укрепляют мнение зрителя в эдакой бессистемности, мимолетности, в инфантильности происходящего.

Но все это не более чем прием.

Ничего похожего на сухость или сдержанность нельзя уловить в изобразительном строе фильма. Напротив! Его пластика поражает своей мощной, ничем не регламентированной живописностью. Прозрачные, чистые, сильные тона. Внезапные цветовые сочетания. Уверенная, мастерская разработка классических композиционных мотивов (особенно в панораме обедающей семьи). Экспрессия ритма, звука, цвета. Да разве не могут такие решения вызвать у людей ассоциацию с фреской?!

Конечно же, рижские документалисты весь свой запал, все изобразительные приемы направляют на то, чтобы возвысить предмет изображения. Утвердить, возвеличить, а не отвергнуть или осмеять.

Для меня этот посыл так же естествен, как сам чудесный спектр красок окружающего нас мира, который мы в сутолоке, в суете будничных дел и забот иногда перестаем замечать и о котором с таким светлым чувством и юношеским энтузиазмом напоминают нам «Кулдигские фрески».

## II

Кулдига — небольшой старинный латвийский городок, необычайно колоритный и обаятельный. Что же в нем увидели кинодокументалисты?

...Детишки играют в своем садике. На улицах встречаются и обсуждают важные проблемы солидные дамы. Молодые люди в жаркие дни с воодушевлением погружаются в бурные воды клокочущей речушки Венты... Они развлекаются в кафе, ходят на свидания и в конце концов женятся. Те, что постарше, прогуливают собак... Иные охотно перемывают косточки своим ближним, а кто-то втайне грустит об ушедшей молодости...

Старого рабочего провожают на пенсию. Вся эта знакомая, очень трогательная — веселая и печальная одновременно — церемония завершается светлой и многозначительной ноткой. Старик делает внуку кораблик...

А вот уже и последний путь, прощание с близким человеком и другом. Но и здесь скорбная, как и положено быть, сцена озаряется вспышкой неумирающей, торжествующей жизни — откуда-то доносятся поцелуи и сдавленный смех влюбленных. Старинное кладбище стало местом свиданий.

Великолепный мастер своего дела садовник Тонтегоде выращивает прекрасные лилии и необыкновенные розы. Мимоходом проскальзывает вроде бы случайный, незначительный штришок. Поблекшая фотография. Оказывается, что старый садовник — из тех, кто делал и защищал революцию, из славной когорты латышских стрелков.

И все это венчает удивительная по силе обобщения микроновелла. Она называется «Вечер, дом, семья». И это уже настоящая фреска, достойная, по-моему, самого большого и величественного храма. В кадре — семья за обеденным столом. Простые, милые люди. Здоровые, сильные — от самой жизни, от земли, от природы... Они благоденствуют, они счастливы. Но мирная, почти идиллическая картина покоя, простого человеческого счастья разрывается отвратительным ревом. Ревом бомбардировщиков. В маленькую Кулдигу врывается гром вьетнамской войны. В кадре американские самолеты... Вот вам и публицистическое крещендо!

Как видно из этого телеграфного описания приведенных сюжетов, авторы «Кулдигских фресок» не выходят за рамки обычного, многократно испытанного наблюдения за жизнью — в данном случае одного рядового городка. По-своему самобытного, но ничем особенным не отличающегося от многих других. Выбранного для фильма именно по причине своей неродовитости. В качестве той знаменитой капельки росы, в которой истинному художнику мерещится солнце.

Арминс Лейньш, Айварс Фрейманис, Иварс Селецкис и Людгарс Гедравичус в своей «капле росы», в Кулдиге, стараются прежде всего рассмотреть черты национального своеобразия и вместе с народным характером передать, показать социальные корни жизни. В ее укладе и ритме. В проявлениях человеческой натуры. В неожиданных подробностях быта Кулдиги. В забавных столкновениях простых и будничных вещей.

На вступительных титрах звучат пение петуха и звонок будильника, знаменуя наступление утра в Кулдиге. Петух и будильник!.. Живой отголосок сегодня еще существующей в городе сельской яви и привычный атрибут городского быта.

А в первых кадрах фильма — большой, наивный одуванчик, вытесняемый черепицами старинных крыш. Как хорошо этот образ преподносит тему города, где испокон веков живут люди, влюбленные в природу, в цветы, в работу на земле,— под ярким солнцем, под дождем,— где все крепко, прочно сколочено, как эти старые, коренастые дома...

Горожане любят простые, здоровые развлечения, уважают силу и смелость. Парни подплывают к бурлящему водопаду и бравируют перед девушками своей храбростью, а те плывут по речке на плоту, напоминающем катамаран... У одной в руках «Спидола» — тоже, видимо, знак времени.

...Парочки охотно, под поощрительный смех окружающих, целуются в кафе, и, согласитесь, далеко не везде это делается так естественно и просто, как в Кулдиге. А документалисты без всяких остранений подводят итог. В следующих кадрах уже сушатся мотки шерсти и гордо шествуют молодые матери. Совсем во фламандском духе! Тем более что довольно скоро на экране появляется традиционный аист. Этот славный аист монтируется с молодоженами в автомашине и со знаком на проезжей части: «Внимание, аист». Между тем за стеклом автомобиля уже виднеется детская куколка, а за кадром слышится первый крик ребенка.

Всю картину сопровождают красочные, удивительно интимные бытовые зарисовки. Сверкают под солнцем черепичные крыши. Треплется на ветру развешанное во дворах белье. Оживление царит на городской площади и на удивительно уютном, старомодном рынке. Вездесущие развязные туристы оставляют после себя пустые консервные банки и горы мусора...

Простые, бесхитростные, сочные кадры повседневной жизни Кулдиги, вплетаясь в красочную ткань микроновелл, придают им особенное обаяние и волнующую достоверность. С первых минут кажется, что все это случайно и малозначительно, но очень скоро проникаешься живейшим интересом к этим колоритным будням, к этому городу, к его людям, которые запоминаются благодаря своей человеческой выразительности, а не потому, что они названы с экрана, что перечислены все их регалии и заслуги. Вообще в фильме назван по имени только один человек — садовник Тонтегоде.

... Кулдига, Кулдига, посмеиваются документалисты, ставшие на год летописцами города, и выносят на экран полюбившиеся им патриархальные картинки быта: все эти милые домики, увитые хмелем; роскошные сиреневые кусты; миниатюрную, как игрушка, церковку. Не напоминает ли все это вам итальянские сценки? — словно спрашивают авторы и во избежание разногласий озвучивают старую Кулдигу популярной песенкой «Прощай, Рим».

А вот совсем уже сентиментальная тирада. Конек на древней крыше. Старинное кресло. Глухой бой старых часов и старушка в саду. А перед ее глазами встает далекое прошлое, молодость. В призрачных кадрах, отдающих нафталином открыток и фотографий новогодних поздравлений и бесконечно трогательных жар-птиц. Да, ничего не поделаешь, жизнь прожита, жизнь проходит... И мрачной точкой эпизода выглядит невесть откуда взявшийся катафалк.

Но жизнь не останавливается и в Кулдиге и повсюду вокруг — у молодых свои заботы, злоключения, печали и радости. Не случайно, я думаю, история с жар-птицами, названная «Иронией времени», предваряется смешной зарисовкой соревнования пожарников. Они с необычайной серьезностью и усердием преодолевают искусственные препятствия, молниеносно ликвидируют очаги мнимых пожаров, а в это же самое время сгорает дотла какой-то нормальный дом!

Сонные жанровые сценки, живые, порой забавные, а порой серьезные наблюдения, густо замешанные в одном котле, невольно наталкивают на воспоминания о работах Берта Хаанстра. Между тем по своей форме «Кулдигские фрески» приближаются — конечно, отдаленно — и к ленте Нанни Лоя «Сделано в Италии». И прежде всего приемом маленьких историй, микроновелл.

Нельзя категорически утверждать, что у А. Фрейманиса и его коллег прокламируется аскетически чистый репортаж. Кое-что ими подстроено, инспирировано; некоторые эпизоды спровоцированы кинематографистами. Но я не вижу в этом большого греха, ведь все главное в фильме направлено на то, чтобы возможно полнее, искреннее выявить документальную правду. Особенно хорошо это получается в ударных моментах картины, когда на экране предстают простые и честные труженики Кулдиги, мимолетно проносятся их жизненные истории, по-своему увлекательные и колоритные.

Красивые, добрые, верные своему долгу люди остаются в нашей памяти — это скромные герои рассказов «Труд», «Садовник Тонтегоде», «Вечер, дом, семья». Мне думается, они соединяют в себе многие типические черты латышского трудового человека с его любовью к жизни, к природе, к творческому созиданию, к прекрасному... Жанровый и лирический репортаж этих историй исполнен с особым чувством и тактом.

Но в одном эпизоде, которому, надо думать, авторы придавали немаловажное значение, подлинного слияния документальной правды и художественного приема не произошло.

...В один прекрасный день на улицы тихого, мирного городка вышел... древний тевтонский рыцарь. Собственно, не сам он, а его музейная копия, состоящая из рыцарского облачения.

Понятно, что документалисты попытались с помощью такого «лакмуса», как рыцарь, гуляющий по Кулдиге, уловить человеческие чувства, отношение людей к тому, что должно символизировать (как казалось авторам) существо немецкого захватчика, принесшего столь неисчислимые бедствия латышскому народу.

Отвлекаясь от конкретного эпизода, можно принять на вооружение провокацию как прием. Но вся беда в том, что в данном случае он не принес желаемых результатов. Люди проявляют при виде «рыцаря» не более чем любопытство. Некоторых он удивляет, заставляет остановиться, улыбнуться. Точно так бы их, например, удивили цирковая процессия или карнавальное шествие. Но ведь не такой эмоциональной отдачи ожидали авторы «фресок»! По всей вероятности, за фигурой «Призрака» им виделась суровая и сильная зарисовка встревоженного человеческого сердца. Как у Хаанстра в «Двенадцати миллионах» — в знаменитом эпизоде с бюстом Гитлера, продающимся на толчке вместе с другой рухлядью...

## III

За последние годы мы как-то смирились, свыклись с изобразительной безликостью или просто — серостью многих наших документальных фильмов. Вторжение архивной хроники в ткань съемочных — цветных и черно-белых—фильмов, появление на экранах «двадцатых контратипов», съемки кинофильмов большими операторскими группами, как говорится — «в куче», не только породили визуальную чересполосицу, вопиющую разностильность изображения, но и разговоры о том, что эстетическая ценность, стилистическое единство изобразительного ряда, внутрикадровая композиция могут, мол, уронить достоинство кинодокумента, привести к стилизации действительности. Оказывается, чем кадр неряшливей снят, тем он правдивей!

Не в противовес ли этой «концепции» то и дело появляются кинокартины, угнетающие своей «красивостью», безвкусной слащавостью, статикой лубочной открытки и дилетантским глянцем?

Полнометражный цветной фильм «Кулдигские фрески» снят Иварсом Селецкисом изобретательно, талантливо, смело. С каким размахом и страстью Селецкис снимает такой рискованный предмет, как цветы! И как масштабны, сказочны его кадры лилий и роз на желтом, белом, красном, черном фонах! Сколько изысканной поэзии и изящества в изобразительном материале «Белой фрески» — его девушки в белом и седые женщины напоминают каких-то неземных птиц... Может быть, ангелов, черт побери? И в этом нет ни малейшего нарушения жизненной правды. Да и едва ли искреннее чувство, порыв вдохновения приведут к искажению истины...

Селецкис изменяет себе, не находит красок в тяжеловесном и в целом надуманном сюжете с рыцарем. И только потому, что сюжет надуман. Но когда он снимает естественную, как сама жизнь, сцену семьи за столом, он достигает предельной выразительности — и в пластичности кадра и в психологических характеристиках.

Конечно, оператор не один решает судьбу съемки. Рядом с ним стоит талантливый режиссер А. Фрейманис, который за одним кадром должен увидеть всю монтажную фразу, весь эпизод и, наверное, весь свой фильм. Но режиссер может быть рядом с оператором только в том случае, если он у него один. А если их пять или шесть? И если снимают они в разных местах одновременно — чтобы побыстрее да побольше, тогда как быть?

Хорошо, конечно, когда режиссер находит общий язык с оператором, а ведь с одним это гораздо легче, чем с пятью. И хорошо, наконец, что режиссер может реально помочь оператору в процессе съемки, а не помешать, как это нередко бывает в документальном кино.

В «Кулдигских фресках» нет дикторского текста, я об этом уже упоминал. Его заменяют надписи перед каждым фрагментом или выделенной тематически микроновеллой. Надписи довольно удачные, остроумные. Например, «Король, принцы, принцессы» (речь идет о детском саде), «Два поцелуя» (кафе), «Труд» (проводы пенсионера)...

Вместе с закадровым звуком надписи легко и естественно вписываются в художественную ткань фильма. Автор звукового ряда Л. Гедравичус вновь показал себя с самой лучшей стороны. Он почти не делал того, что принято называть оригинальной музыкой, но в исключительно оригинальном ключе использовал популярные музыкальные номера, превратив их — в одних случаях — в образы, в других — в остроумные юмористические «подсказки» зрителю. В таком роде прозвучала песенка герцога из «Риголетто», «Серенада» Шуберта, итальянская песенка «Прощай, Рим»...

«Кулдигские фрески» довольно громко, основательно еще и еще раз заявляют о скрытых возможностях документального фильма. Конечно же, талант, увлеченность, настойчивость многое решают в нашем деле. Но как все-таки важно, когда документалист задается дерзновенной целью увидеть в росинке солнце!..

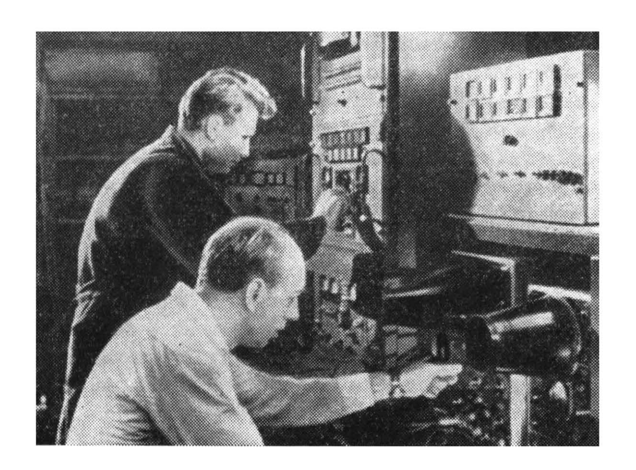
Глеб АНФИЛОВ

# Мир, современность, физика

Вероятно, принципов построения научно-популярного фильма так же много, как и вообще кинематографических решений. Можно делать фильмы сугубо просветительские, решающие задачу максимально ясного и лаконичного объяснения какой-либо частной научной идеи. Допускаю, что можно устраивать фильмы-«альбомы», просто показы того, что редко, далеко, недоступно, а потому любопытно и поучительно. Можно воздействовать не столько на логические способности, сколько на чувства и интуицию зрителей и пытаться донести самый дух науки, исследовательскую обстановку, психологические стимулы к творчеству. Наконец, не менее интересно обернуть популяризацию публицистикой и продемонстрировать растущее влияние науки на социологические явления, что нынче, в эпоху научно-технической революции, так важно.

Все эти и другие подходы закономерны, за каждым открыты двери успеха. Но есть еще один заманчивый путь: совместить перечисленные подходы, объединить их. В смеси, вперемежку дать познавательную популяризацию и ощущение исследовательской атмосферы, показать общечеловеческую роль современного знания и характеры людей, ученых, их мысли, их стиль жизни. Это уже близко к художественной кинодраматургии в ее лучших вариантах. И соответствует тому очерковому жанру, который теперь принято называть научно-художественной литературой.

«Путь к антивеществу»



Подобное соединение трудно, потому что труден всякий синтез. Особенно в искусстве. Но какая привлекательная цель!

Мне кажется, именно такую цель поставили и в какой-то мере достигли создатели фильма «Путь к антивеществу»* (диплом I степени на фестивале кинофильмов Закавказья и Украины в 1967 году).

Фильм получился своеобразный. На зрителя обрушивается водопад информации. Ее очень много, в ряде мест (особенно вначале) она на редкость концентрирована и разнообразна. Но воспринимается, по крайней мере так было со мной, как целое, без пропусков. Фильм интересно смотреть. Это, быть может, лучшая похвала для фильма о науке.

Первые кадры — галерея портретов Игоря Васильевича Курчатова, замечательного советского физика и организатора, так много сделавшего в нашей атомной науке и индустрии, увековеченного в физических терминах, в названиях кораблей, улиц, лунных гор, но еще так мало известного миллионам рядовых людей. Вот он молодой, в лаборатории. Он размышляет. Слушает коллег. Выступает с докладом. Лицо ученого в разных ракурсах, с различными выражениями. Отлично подобраны портреты. По ним без слов угадываешь нечто высокое и доброе об этом человеке.

Памяти Курчатова и посвящен фильм. Фильм о современной физике.

...Шумит, мелькает мир. И здешний, земной, и тот, далекий, звездный, что смотрит из небесной черноты. В бездне пространства что-то происходит. Кто-то об этом говорит, спорит, жестикулирует. Звучат слова: «антивещество», «антимиры». Их повторяют ученые. Они входят в наш язык, хоть мы очень смутно представляем себе их смысл. И порой кажется — к чему эти физические мудрствования? Зачем это — антивещество, космические лучи? Вопрос звучит с экрана спокойно, без издевки. Ведь столько еще кругом неустроенностей, столько нищеты, темноты, голода... И популярный поэт вставляет в стихи строку — «Антимиры — мура...» Мура?

Фильм рассказывает, как же случилось это обновление речи, обновление человеческой мысли. В лучших местах рассказ ведется быстрыми и

* Сценарий М. Веприиского и М. Писманика. Режиссер М. Винярский. Оператор С. Нови. «Киевнаучфильм», 1966.

четкими мазками — документальные кадры, ассоциации, контрасты. Рядом с документами науки стилизованная мультипликация. Отнюдь не учебная, нет, парафраз знаменитой сказки об Алисе, попавшей в зазеркалье. Тут изящный и меткий популяризаторский прием — главное передается художественным образом. Без всякого нажима. Научные сведения преподносятся в меру и вовремя. Ради этого, вероятно, и сказка поделена на две части, которые вставлены в начало и конец ленты. Ничто не объясняется по-учительски, с менторской назидательностью. Зритель не должен напрягаться, вспоминая сказанное прежде. Не должен делать трудных умозаключений и постигать научные глубины. Такой задачи авторы, видимо, не ставили, и здесь это оправдано, потому что кинематографическое повествование другим, скорее эмоциональным, чем рациональным, убеждением заставляет зрителя верить науке. Это не призыв верить на слово. Это убеждение. И от него — убежденность.

На экране — очередь коротеньких фрагментов: сверкающий город, джаз, небо, звезды, галактики. Сонм нарисованных богов. Люди, толпы людей. Выгрузка нефти из самолета. Манхеттен, статуя Свободы. Темный Нью-Йорк, свечи — гигантский город лишен энергии из-за аварии на электростанции... Изумительно красивая современная площадь. Взлетающая ракета. Кусок урановой руды на человеческой ладони. Картины нищеты, голода...

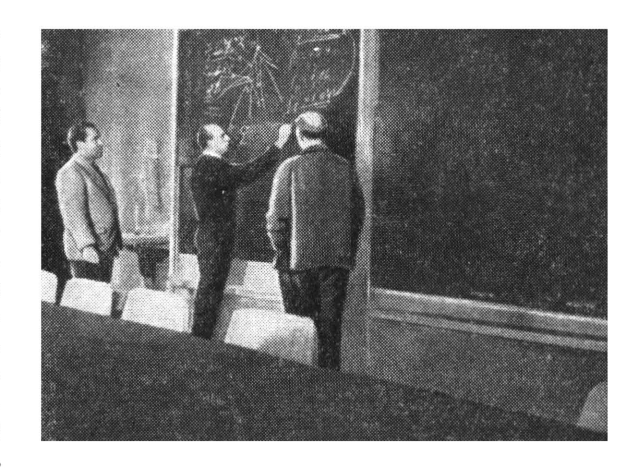
У всего этого не только традиционное музыкальное оформление, но и свои особые звуки — писки, скрежеты, рокоты — ненавязчивые, выразительно дополняющие зрительное впечатление. То, что теперь именуют «конкретной» музыкой.

...Портрет Резерфорда. Физический прибор. Снова небо, на нем простенький, как колесо, движущийся символ: модель атома — электрон кружит вокруг ядра. И сквозь атом просвечивают звезды.

В этом фейерверке картин, событий, звуков, знаков — свидетельство неизбежности науки. Она должна быть в столь сложном мире. И она есть. Не верить в нее — значит не верить в жизнь. Таково обобщение, почти философское обоснование достоверности того, что будет сказано зрителю дальше.

А дальше портреты Дирака, узорчатые строки математических уравнений — зритель уже верит им, потому что они — частица увиденной реальной современности. И неожиданный итог этой глубочайшей теории: кроме электронов в природе могут существовать антиэлектроны. Нечто противоположное. Нечто обратное нашей привычной материи. При соприкосновении электрона и антиэлектрона — взрыв, «аннигиляция», полное превращение того и другого в свет. Здесь-то и становится более или менее понятным это странное слово — антивещество. Исполняется популяризаторский замысел.

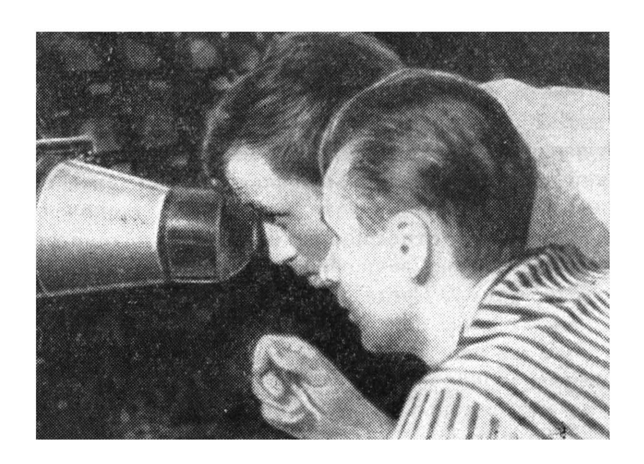
Экран не отпускает. Предсказанный антиэлектрон объявляется в космических лучах. Это позитрон. Его находка — праздник науки. Новые открытия античастиц, «изготовление» их на ускорителе. Дубна. Физики в своих лабораториях. Негативы, прочерченные следами микрокатастроф. Волга. Будни и труд. Человеческая усталость. Знаменательный успех — очередная искусственно сотворенная античастица. Их уже набралось много, около двадцати. Они живут



«Путь к антивеществу»



«Путь к антивеществу»



мгновения, гибнут при первой же встрече с нашим земным атомом, а то и раньше...

Астрономы у радиотелескопов. Нет ли антиматерии в далях вселенной? Если у нас, в царстве вещества, она неминуемо взрывается, то, быть может, где-то в пустоте бездонного космоса висят ее устойчивые образования — антизвезды, антипланеты? Вот она, идея антимиров! Еще одно «смутное» слово обретает ясность.

Так есть в глубинах мироздания антимиры? Или нет? Науке это пока неведомо. Зато чуточку уставший зритель получает очередную порцию мультипликационной сказки. Алиса парит над прекрасным антигородом, в интересах популяризации совершается драматическое приключение...

Главная тема заключительной части фильма — массовая генерация позитронов в «ускорителе на встречных пучках». Этот удивительный прибор— дело рук сибирских физиков, награжденных в этом году Ленинской премией.

Снова многоплановый, пестрый показ. Тайга. Академгородок. Барельеф — портрет Эйнштейна. Кафе «Под интегралом». Люди спорят, танцуют, выбирают «мисс Интеграл». Разыгрывают интермедии. Обсуждают макет монумента науки. И рядом — черный блестящий круглый стол в Институте ядерной физики. За этим столом — ежедневные обсуждения физических идей, задач, забот. Директор Института академик Андрей Михайлович Будкер, творец знаменитой «магнитной бутылки», устройства, способного удержать электрически заряженные античастицы, на некоторое время спасти их от гибели. Он же — глава ученых, устроивших этот уникальный генератор и ускоритель позитронов. Вот он задумался, перед ним густо исписанная черная доска. Принимает гостей, на этот раз французов. Экспериментальный зал. Пульт установки, схема ее действия...

Перед зрителем — документы об искусственном творении антиматерии. Пока в малых масштабах, в сугубо научных целях, только для экспериментов. И все-таки факт остается фактом: человек учится делать фантастически емкий энергетический концентрат, махонький клад энергии, способной к исполинской работе. Подсчитано: в спичечной коробке антивещества будет 25 миллиардов киловатт-часов рвущейся наружу энергии!

Это будет... Когда? Наверное, не скоро.

Но, видимо, наверняка.

Что же нас ждет? Новая сверхсверхбомба или сверхкалорийное мирное топливо? Гибель стран или межзвездный полет? Сожженная или согретая планета?

Последние кадры — призыв к разуму и гуманности в грядущем освоении нового величайшего богатства, за которое так трудно и упорно воюет наука. Кадры — страшные воспоминания, кадры-предостережения. Поныне умирающие дети Хиросимы. Клубящийся яд водородной бомбы. Трагедии Эйнштейна, Ферми, Кюри — тех, кто сказал первые «магические слова» в этом восходе знания, знания, без которого нет современной жизни, нет нашего мира.

Давняя мечта: наука должна опираться на добро. Ее прогресс перестанет быть непредсказуемым волшебством, полным тотальных угроз и неожиданностей, лишь если рядом с ней, над ней свершится коммунистическое обновление общества, если на всей планете восторжествует социальный строй, способный предвидеть и регулировать собственное развитие.

Финальный кадр — символ надежды. Реет над завтрашними городами лучистая звездочка знания, знак доброй созидающей силы наших потомков.

Вот так я воспринял этот обильный мыслью, очень содержательный фильм. Воспринял субъективно, по-своему — другой зритель, возможно, увидит его несколько иным, потому что щедро выдана пища для зрительских раздумий. И еще потому, что все время я мысленно делал некую сквозную поправку, о которой скажу немного ниже. Сперва надо, бесспорно, отдать должное трудолюбию и изобретательности авторов фильма — работа проделана большая и плодотворная.

Ну а теперь неизбежная доза достаточно благожелательного брюзжания — поводы к нему есть, хоть в целом произведение вышло незаурядное.

Первое замечание популяризаторское, упомянутая «сквозная поправка» (ее сделает, я думаю, всякий, кто даже бегло осведомлен в теории элементарных частиц).

Складывается впечатление, что авторы фильма видят в создании антивещества борьбу за новый источник энергии. Об этом прямо говорится в тексте. Но это не так. Искусственно полученное антивещество только концентрат энергии —в фильме об этом надо было сказать в первую очередь. Потому что изготовить можно не одну античастицу, а обязательно пару — античастицу плюс частицу, на что потребуется энергии не меньше, чем затем выделится при аннигиляции. Это, кстати, хорошо объяснено первой дираковской интерпретацией: античастицы «дырки в пустоте». В модели Дирака пустота битком набита частицами, которые не воспринимаются, так как имеют отрицательную энергию. Затратив опре-

деленную работу, мы можем «выбить частицу из пустоты». А в пустоте останется «дырка», это и есть античастица. Далее частица может «провалиться в дырку» — аннигилировать с античастицей. Тогда «дырка» заполнится, энергия, которая была затрачена на ее «пробивание», выделится. Подобную движущуюся картинку стоило вставить в фильм. Она была бы наглядна и полезна. Остальные замечания — вкусовые.

Мне показалось, что текст иногда страдает бедностью языка. Порядочно излишней патетики («жаркая мечта жжет ладони», «легендарная Дубна», диалог с ученым: «Трудно?», «Работаем!» — это уже почти пародия). Не хватает иронии, шутки, что так скрашивает даже серьезнейшие научные и документальные фильмы (вспомните хотя бы «Обыкновенный фашизм»).

Не все бесспорно в конструкции фильма. В частности, я так и не понял, зачем понадобился длинный фрагмент похорон академика И. В. Курчатова.

Наконец, налицо некоторая, что ли, слащавость в изображении ученых: очень уж все они «хороши», прямо ангелоподобны. Это особенно бросается в глаза в оригинальных съемках Дубны, Академгородка. Кое-что и затянуто и не слишком удачно снято — скажем, кафе, танцы. Заметна скованность людей,— они явно «снимаются» и поэтому скучноваты, редко улыбаются, даже на выборах «мисс Интеграл» и в интермедии с магнитной бутылкой. А ведь они умеют смеяться, да еще как! Чего только не видел круглый стол в институте А. М. Будкера! Жаль, не было там скрытой синхронной камеры.

Могут возразить: стоит ли придираться к танцам и капустникам в фильме о науке? Наверное, все-таки стоит. Потому что эти танцы — элемент общего замысла, хорошего и необычного. Они нужны: таков фильм, такова его логика. А поскольку и столь малая деталь тут необходима, она, в оптимальном варианте, должна быть безупречна.

Резюме: лента исполнена в почти оптимальном варианте. В целом, если не считать частностей, получился интересный фильм о науке. О самом переднем ее крае.

---

## ВСЕСОЮЗНАЯ ВЫСТАВКА ХУДОЖНИКОВ КИНО

Большим событием в культурной жизни страны явилась Всесоюзная выставка художников театра, кино и телевидения, посвященная 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Организаторы выставки — Министерство культуры СССР, Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР и Союз художников СССР.

Одновременно с выставкой правление Союза кинематографистов провело Всемирный семинар художников. На нем обсуждались состояние современного кинодекорационного искусства, а также различные проблемы, связанные с работой художников на кинопроизводстве.

Многие дельные мысли и предложения участников семинара, направленные на улучшение деятельности художников кино были одобрены и поддержаны секретариатом правления Союза кинематографистов.

Л. ГУРЕВИЧ

# Куда ведет поиск?

Сегодня в кинематографии нет недостатка в молодых художниках. С их успехами связаны многие и многие достижения отечественного кино. Тут уже не до скепсиса: молодые убеждают фильмами. Иногда фильмам сопутствуют декларации. И тогда вступает в ход расхожая формула; все, наверное, ее слышали: «Знаете, он еще молод, задирист, но ничего, перегорит, одумается, бросит свои крайности... Зато талантлив!»

Мне думается, задиристость и талант связаны теснее, чем полагают судьи. Перегорает одно, сгорает и другое. Задиристость, по-моему, — комплимент. Иметь противников, да еще маститых, лестно. Плохо только, если в пылу полемики тратятся силы, нужные фильмам, если пути практики почему-либо расходятся с провозглашенными принципами.

Раскроем скобки: разговор пойдет о принципах и фильмах Виктора Архангельского. Все, что он сделал (пока еще немного), интересно и самобытно. Свежая струя, внесенная в достаточно спокойную и размеренную жизнь научно-популярного кино, отрадна. Архангельский не только спорит, он много работает, и что очень важно, в каждой новой ленте иначе, чем в предшествующих. С позиций поисков в научно-популярном кино «его споры» с самим собой не менее интересны, чем споры с антагонистами. Попробуем разобраться в тех и других.

●

Две статьи В. Архангельского («Искусство кино», 1965, № 9, 1966, № 9) достаточно полно определяют его эстетическое кредо. Архангельский горячо отстаивает право на искусство в научно-популярном кино. Он защищает правомерность эмоциональности, образности, поэтического мировосприятия в условиях этого жанра. Но рамки жанра становятся тесными, и, не зачеркивая необходимости в фильмах, популяризирующих ту или иную сферу науки, автор вводит новый термин: научно-художественное кино. Архангельский справедливо настаивает на необходимости разнообразия видов научно-популярного фильма, на изучении запросов разных категорий зрителей. Он хочет видеть научно-популярное кино рентабельным, экономически независимым от игрового кинематографа, имеющим свои собственные прокатные организации.

Во всей этой широкой программе ощутима взволнованная заинтересованность патриота своего жанра. Мечта о ярком и глубоком научном кинематографе, освободившемся от однообразия скучной кинолекции, заражает. Стремлениям Архангельского искренне сочувствуешь, а вот предложения его вызывают сомнения. Многое в них запутано, многое способно лишь осложнить, а не решить проблему.

Есть такая поговорка: «хоть горшком назови, абы в печь не сажай». Путаница начинается с терминологии. Архангельский предлагает заменить понятие научно-популярный кинематограф более широким — научный кинематограф. В него как составляющие войдут и популяризаторские фильмы, и учебные ленты, и научные киноисследования, и, наконец, научно-художественные картины, которым автор отдает предпочтение. Но для автора, как видно, суть не исчерпывается названием. Он полагает, что, в отличие от игрового и документального кино, научное кино обладает собственной спецификой: «многообразным и постоянным опосредствованием действительности материалистическим научным мировоззрением» (!)

Тут приходится остановиться, так как сказано громко, но не очень вразумительно. Что же это за особое опосредствование? Разве опосредствование действительности документальным фильмом, например таким, как «Корабли не

умирают», не материалистично? А опосредствование действительности, скажем, фильмом «Никто не хотел умирать» — антинаучно?.. Какая-то софистика да и только!

Снова пытаемся разобраться в словах «многообразное и постоянное опосредствование действительности...». Но ведь это и есть предмет как искусства, так и науки. Это и есть духовная сфера человеческой жизни вообще, а отнюдь не специфика научного кино. Далее: «...материалистическим мировоззрением». Опять-таки водораздел проходит отнюдь не по линии «игровое—научное кино». Существует идеалистическая или материалистическая концепция мира, и она может проявляться (и проявляется!) вне зависимости от записи в трудовой книжке. Наконец, «...опосредствование научным мировоззрением». Может быть, тут корень своеобразия? Но что такое научное мировоззрение? Видимо, такое, которое, в отличие от антинаучного, опирается на эксперимент, на строгое знание, на логический анализ всех фактов и явлений, наконец, на доказательства, на язык разума, а не чувств. Так?

Тут, видимо, и «зарыта собака». Спор идет уже о методе постижения действительности: логическом, аналитическом в науке (следовательно, и в научном кино!) и образном, эмоциональном в искусстве, в том числе и в художественном кино. Но в том и путаница суждений Архангельского, что он отнюдь не хочет, чтобы научное кино оперировало лишь категориями логическими. Он настаивает на образности!

И правильно настаивает. Здесь его можно лишь поддержать. Только для этого вовсе не обязательно придумывать некую малопонятную специфику, сбрасывая иные жанры в болото антинаучности или — того хуже! — нематериалистичности.

Чуть позже автор расшифровывает: опосредствование означает «размышление о мире в широком, научном философском плане». Но давайте опять подумаем: разве не в таком плане размышляет о мире М. И. Ромм в фильме «Обыкновенный фашизм»? Или Е. Габрилович и Ю. Райзман в сценарии «Время тревог и надежд»? Или авторы киргизского документального фильма «Там, за горами, горизонт»? Способность к широкому философскому размышлению о мире есть удел личности: одному дано так думать, другому—нет. И не суть важно, какое прилагательное определяет жанр произведения. Архангельский понимает это, он пишет о необходимости для научного кино Аристотелей, Гегелей, Стасовых и Мечниковых. Чувствуете масштаб личности? История знает современников и единомышленников этих корифеев, тоже обладавших заведомо научным мышлением, с точки зрения его строгости, логики и основательности, однако не они привлекают наше внимание с дистанции столетий. У них не хватает полета мысли.

И далее вновь происходит любопытная подмена: Архангельский настаивает на сосуществовании на экране киноразъяснения тех или иных вопросов науки и собственно науки как таковой. «Научные труды пишутся на бумаге, но не снимаются»,— сетует он. Но согласитесь, что при современном уровне знаний такой труд будет понятен и нужен лишь узкому кругу: это как раз те научные фильмы-исследования, которые безусловно должны существовать и которые ученые снимают сами в своих лабораториях. Сказанное относится не только к техническим дисциплинам. Уровень изложения в гуманитарных науках (собственно, в науках) ныне тоже таков, что потребует для экрана популяризации, как бы не был неприятен этот термин Архангельскому.

Так, может быть, понятие «научное кино» разгадывается проще: кино, которое рассказывает о науке, о ее людях? Так сказать, определение по тематическому признаку, не мудрствуя лукаво?

В таком определении рядом с соблазнительной простотой таится опасность: почему бы не появиться «моральному кино» (о морали), «культурному кино» (о культуре)? Но дело вовсе не в этом. В основе сложной систематики Архангельского лежит желание найти в здании «на-

«Битва в Миорах»



учного кино» этажи для «научно-художественной кинематографии». Именно здесь видится автору возможность заниматься искусством, а не выдачей иллюстрированной информации. Здесь есть пути для выражения индивидуальности художника (заметим, что эта возможность есть и в популяризаторстве). Архангельский не дает определения, что же такое научно-художественное кино, но ярко и убедительно пишет о фильмах, способных открыть «блистательный и драматичный мир восторгов и разочарований, терпения и азарта, опрометчивости и упорства, драмы, комедии, трагедии идей».

Совершенно ясно, что и тут есть некоторая подмена. Вероятно, можно сделать захватывающий фильм о науке, не говоря о ее творцах. Но несомненно, что страсть и драмы людей науки — более яркий материал, и именно к нему тяготеет Архангельский. Будни науки становятся ее «гимнами» при участии в них Человека, характера. Когда же на экране рождается человеческий характер, его поведение диктуется уже требованиями искусства. Возникают категории образности, типизации, стиля и т. д. Тут уже не суть важно, занимается ли Петр Иванов бионикой или косит сено. Вернее, и это важно, но существеннее иное: как, скажем, он относится к той же бионике или косьбе, к соседке Гале Ивановой, к деньгам или славе, к товарищу или маме и т. д. Вот и выходит, что искусственно конструируемый гибрид «научно-художественное кино» немощен: на самом деле, он или художественный, или научно-популярный. (Правда, у подобного гибрида часто есть иной, так сказать, практический смысл: научно-популярный фильм с участием актеров. Но об этом — позже.)

Вернемся на исходные позиции. Я целиком разделяю стремление Архангельского и тех, кто его поддерживает, создавать драмы и трагедии, эссе и трактаты о науке и ее людях. Я тоже резко против того, чтобы соприкосновение кинематографа с миром науки выливалось лишь в учебные и популяризаторские фильмы (среди них есть и хорошие и плохие). Фильмы В. Архангельского, которые, по его собственному суждению, еще далеки от желаемого, мне в большинстве нравятся, хотя они имеют подчас мало общего с научно-популярным кино. Но я против того, чтобы путаной терминологией наводить тень на плетень. Против теоретизирования на ровном месте во имя обоснования законного желания не делать унылых кинолекций.

Архангельский прав в одном: сегодняшние рамки жанра тесны. Существуют крепкие знатоки того, что можно, а чего нельзя в научно-популярном кино; кто из этой касты, а кто «от лукавого». Преодоление их инерции, видимо, стоило Архангельскому немалой крови. С ортодоксальной точки зрения, его ленты более документальные, нежели научно-популярные; познавательный элемент в них не превалирует над эмоциональным. И вот Виктор Архангельский, отстаивая свое право на излюбленный жанр, строит теоретическую концепцию, на мой взгляд, более чем шаткую.

Но ведь когда еще было сказано «хоть горшком назови»!.. Давайте попробуем разобраться: а нужно ли такое скрупулезное разделение? Зачем оно, если художники сами сметают границы жанров в поисках свободы для раскрытия мысли? Зачем оно, если в результате автор испытывает практические осложнения оттого, что его отнесут к «не нашим»?

Опыт зарубежных студий, в том числе и в социалистических странах, показывает, что гораздо более удобной является формула «короткометражный фильм» и соответствующая студия по производству таких фильмов. Вероятно, учебное и специальное кино достаточно ярко определили свою специфику. Что же касается других форм, то тут жанровое переплетение, на мой взгляд, способно принести только пользу.

Кстати сказать, в наши дни нетрудно заметить тенденцию падения «чистого» жанра в литературе и искусстве, тенденцию к слиянию жанров.

Думается, что подобное производственное решение (с выведением в отдельный организм учебного кино и периодики) облегчило бы и организационные проблемы.

Вряд ли, например, В. Архангельский прав, когда при нынешних условиях широким жестом отказывается от «иждивенчества» за спиной игрового кинематографа. Такой жест не много стоит, но надо смотреть в глаза фактам. Можно с уверенностью предположить, что повышение цены за билет на научно-популярную картину отвратит от нее даже тех сравнительно немногих зрителей, которых собирает сегодня немудрено работающий прокат. Такая судьба будет грозить и хорошим и плохим фильмам. При нынешней же демократической — и справедливой в этом! —цене билета научно-популярное кино не может самоокупаться. Отнюдь не одобряя деятельности проката, я все же полагаю, что при самой лучшей его работе и самой лучшей рекламе самоокупаемость документального или научно-популярного кино недостижима. Иное дело — сборники, которые на объединенной студии короткометражного фильма могли бы не комплектоваться с кондачка, а уже планироваться с точки зрения, например, те-

матического единства. Включение в них игровой короткометражки, а также общий метраж сеанса давали бы основания повысить цену билета со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Сама идея студии короткометражного фильма не нова. Разговор о ней сейчас зашел лишь в связи с проблемой жанрового определения того или иного вида кинематографической деятельности. Вероятно, для киноведения этот вопрос существен и интересен. Но для автора этих заметок не менее важно другое — чтобы жанровые, организационные колодки не мешали киноработнику искать себя, не провоцировали бы его взламывать теоретические «догмы».



«Педагогические раздумья»

●

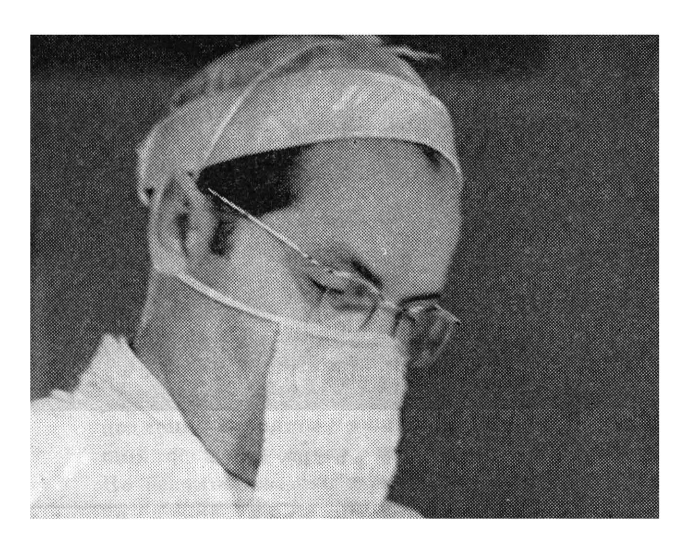
Мы познакомились, условно говоря, со стратегией В. Архангельского, с его взглядами на общие вопросы теории научно-популярного кино. Но существует и тактика: конкретное обоснование и программа своей деятельности. Программа эта мне чрезвычайно импонирует, и тут ее необходимо кратко пересказать. Суть ее выражается достаточно точно одним словом — проблема. Искать, находить и ставить в фильмах проблему (проблемы). Научные проблемы, человеческие проблемы. Мало того:-не разрешать их, а только ставить, с тем чтобы сам зритель принял активное участие в решении, не оставался бы сторонним наблюдателем. Ставить в конце фильма вопросительный знак. Учить зрителя думать.

Архангельский точно видит сложность сегодняшнего мира науки для его кинематографического пересказа: неизбежны упрощения, а значит, и обеднение. Путь иллюстрации не годится. В качестве иного пути он избирает проблемность, справедливо надеясь найти в ней эмоциональность, накал страстей, предмет любви или ненависти — то, что рождает искусство. Как осуществляется программа на деле?

Мне кажется, лишь первый большой фильм В. Архангельского «Педагогические раздумья» отвечает намеченной тактике. В фильме действительно присутствует проблема: острая, всеобщая, социальная. Огрехи и тупики школьной педагогики касаются каждого, и в то же время с них начинается будущий человек. То есть будущее страны. Авторы фильма очень остро выбрали предмет разговора. Отвечает их задаче и конечное многоточие фильма: зритель оставлен на распутье, ему есть о чем подумать. В фильме чувствуются гражданская активность авторов, их желание вмешаться самим и «вмешать» всех нас в наболевший вопрос.

В мою задачу не входит разбор этой картины, о ней достаточно много написано. Мне только хотелось подчеркнуть, что картина соответствовала художническому кредо. И хочется пожалеть, что последующие работы Архангельского потеряли в какой-то степени и социальную остроту, и конфликтность, и стремление учить зрителя думать. Это огорчает.

А всего обидней удивительный парадокс: дальнейшие работы Архангельского были и профессионально и художнически много выше проблемных «педагогических раздумий». Картины были хорошие, нужные, интересные, но лишенные так интересно провозглашенной (и такой нужной!) полемичной проблемности. В добром и искреннем фильме «Битва в Мибрах», по сути дела, никакого вопроса не поставлено. Правда, я не согласен с теми критиками, которые ставят в вину фильму отсутствие «существа научного подвига». Критики, скорее всего, имеют в виду существо, а точнее, биологический, медицинский аспект действия нового препарата. Архангельский, на мой взгляд, был вправе опустить детализацию этой стороны темы, тем более что ее общий смысл ясен. Его интересовало более значительное и всеобщее: существо человеческого подвига ученых. И это существо он раскрыл внимательно и любовно. Еще неизвестно, что важней и интересней: механизм действия антирабической вакцины или механизм человеческого мужества, неприметного, ежедневного, как у Елены Васильевны Семеновой и других героев фильма. Архангельскому это показалось самым важным, он сделал об этом фильм и победил. Все это так, но давайте говорить искренне: вопросительного знака в конце фильма не оказалось. Нельзя же, в самом деле, как это делает Архангельский, радостно



«Слово жизни»

полагать, что «утайка» информации о препарате порождает спор. Если и порождает, то лишь внутренние, цеховые дискуссии.

Но картина хорошая? Хорошая. Так к чему же этот разговор о проблеме? А к тому, что Архангельский заразил своим замыслом проблемных фильмов, и мне огорчительно, что он в своих работах изменяет ему.

Следующий фильм Архангельского «Слово жизни», мне кажется, лучше «Битвы в Мибрах». Но на беду он тоже отходит от намеченной концепции. На первый взгляд тут все в порядке: в центре фильма одна из важнейших проблем современной физиологии и медицины — тканевая несовместимость, проблема пересадки органов и т. д. Фильм смотрится увлекательно. На экране редкостная информация, удивительные факты. Интересны и значительны люди: профессор Лапчинский, хирург Демихов. Интересен и необычен способ участия режиссера в картине — об этом отдельный разговор. Даже полемический нерв возникает в ленте. В ее финале автор ловким кинематографическим трюком обращает внимание на трудное положение новой научной дисциплины: он снимает вывеску несуществующего отраслевого института, а потом показывает, что это всего лишь кинобутафория.

Но именно по поводу этого интересного и толкового фильма можно высказать самые горькие сожаления. Ведь тут-то авторы буквально держали за бороду конфликт! Да не один! Вспомните, как доказывал Архангельский теоретическую возможность столкновения двух противоборствующих сторон в научном споре. А тут, когда почти был нащупан конфликт между Лапчинским и Демиховым, когда обнаружились их разные взгляды на проблемы тканевой несовместимости, режиссер почему-то искусственно не дал разгореться спору. Да и в другом конфликте — между важностью проблемы и равнодушием начальственных ведомств — Архангельский тоже почему-то избегает резких контрастов: Оттого и изобретательный финал не срабатывает в полную силу. В чем тут дело? Трудно предположить, чтобы режиссерский темперамент Архангельского могла погасить редакторская перестраховка. Но так или иначе зритель имел возможность, просмотрев этот фильм, задуматься над правотой в научном споре (образованный зритель) или над причинами и вредом недальнозоркого научного руководства. Сейчас же ему думать не над чем, все узлы развязаны.

Вот фильм Архангельского «Мы не одни». В смысле проблемности и полемичности он не выдерживает критики, как, впрочем, на мой взгляд, и в других отношениях.

Вот и получается неутешительная картина увядания интересно задуманного направления поиска. Вероятно, тут повинна и некая недоброжелательная атмосфера вокруг самой идеи. Наверняка судить трудно, но это все время ощущаешь как некий подтекст в выступлениях Архангельского. Как бы то ни было, и с самого автора, провозгласившего нужные и важные принципы, нельзя снимать ответственности за охлаждение к ним. Видимо, его манит нечто иное. И он — не без срывов — находит это иное. Если бы не находил, картина отказа от проблемности производила бы много худшее впечатление.

●

Самое интересное и самое перспективное в работах Архангельского — стремление к эмоциональной трактовке материала, к обнаружению в нем драматического начала. Думается, что и в обращении к проблеме наибольший интерес для него представляли именно эмоциональный момент, возможность заразить зрителя, вывести из состояния равнодушного познавания. Логика поиска вела к прямому вторжению автора в материал повествования. В «Педагогических раздумьях» интонация дикторского текста уже носила личный характер. В «Битве в Мибрах» режиссер открыто повел весь фильм, мы услышали его голос, а в одном из кадров и увидели его. В «Слове жизни» Архангельский совсем не прячется от камеры: он живет в кадре, общается с учеными, что-то узнает вместе со зрителями,

что-то не успевает узнать и все время незаметно, но точно направляет движение фильма.

В этом вмешательстве в жизнь для меня на сегодняшний день наиболее значительное достижение Архангельского. Его личное отношение к возникающим проблемам дорого, потому что он интересно думает, точно формулирует. Это дано не каждому, никак не могу сказать, что всем режиссерам надо немедленно очутиться с микрофоном в кадре. Но с другой стороны, сегодня никому не надо объяснять, что успех фильма зависит от меры выражения в нем личности художника (разумеется, если это личность). Этот процесс происходит и в игровом кино и в документальном; Архангельский начинает его в научно-популярном кино, причем даже активнее своих предшественников.

В. Архангельский искренен на экране в своих попытках докопаться до сути. В «Битве в Миб-рах» импонирует страсть, с которой он хочет влюбить нас в коллектив врачей, показать их человечность, их будничный героизм. Привлекательно и то, что автор не боится показаться неискушенным в научных проблемах, не боится на глазах убеждаться в чем-то новом для себя. Приятна та энергия и горячий интерес к теме, которыми охвачен он и которые немедленно передаются зрителю. В этом есть какая-то существенная и важная новизна. Ее в первую очередь я и имел в виду, когда говорил о находках Архангельского и о том, что фильмы его художнически вырастали в хронологической последовательности, как мы видели, ценой потери проблемного звучания.

Однако наши недостатки — продолжение наших достоинств. Активное авторское начало, столь сильно заложенное в Архангельском, должно быть, не удовлетворяется ролью комментатора, путеводителя по фильму. В рамках интерпретации факта ему тесно. Он хочет воссоздавать жизнь, конструировать ее. Возникают игровые ситуации, появляются актерские сцены. В них режиссер надеется наиболее полно и цельно выразить свое миропонимание, свою точку зрения. И здесь он терпит самое жестокое поражение. Тут, по-моему, его самая большая привязанность и в то же время ахиллесова пята.

Я уже говорил, что, будучи самой интересной по замыслу, лента «Педагогические раздумья» оказалась не столь совершенной в художественном отношении. Ей повредила иллюстративность, попытка сделать наглядным каждый тезис. Вот ведь странное дело: Архангельский — яростный враг дидактики, когда речь идет о ее лекционных формах. «Что может дать фильм, состоящий из диапозитивов, поясненных текстом?» — пишет он. Ну а если не диапозитив, а игровая сцена сделана на уровне самодеятельности? Нужен тезис о перегрузке учащихся — пожалуйста: сценка с замученным науками сыном Ученого. Нужен тезис о пользе раннего пристрастия к какому-либо делу — пожалуйста: сценка с умным юношей, пропадавшим в оранжерее, и неумным, зубрившим все подряд. Неужели сами авторы не видят, как блекнут и гибнут эти сцены рядом с поразительной правдой эпизодов, наблюденных скрытой камерой во время уроков в классах?

В своей последней работе «Мы не одни» В. Архангельский идет дальше. Интересную гипотезу о возможности радиосвязи с инопланетными цивилизациями он облекает с помощью сценариста в форму игрового фильма. Авторам не дает покоя прозрачная аллегория: в центре фильма человек, переживший психическую травму и потерявший способность к контактам с окружающими. Горестность и ненормальность такого существования, по мысли авторов, должны ассоциироваться с глухотой и немотой Земли в мироздании. В течение двадцати экранных минут молодые сотрудники радиотелескопа успевают вернуть к полной жизни старика, наладить его контакты с окружающим миром, а заодно (!) и сообщить в форме якобы непринужденных диалогов суть самой гипотезы. Спрашивается — зачем все это? Суть гипотезы такое оформление лишь затемнило. Эмоциональности фильм не приобрел, «второго плана» повествования не приоткрылось. Ну а с точки зрения художественного кино фильм никакой ценности не имеет. И не потому, что актеры плохо работают — это само собой, а оттого, что конфликт и характеры элементарны и задуманы в служебных целях. Тут доктрина «научно-художественного» кинематографа терпит уже не теоретический, а вполне практический крах.

Архангельский в своей статье находит три обоснования неудач игрового направления в научно-популярном кино: 1. неудачную режиссуру, 2. неверный подход актеров к работе такого рода как к побочной и 3. отсутствие павильонов. Эти причины, конечно, немаловажны. Но надо глядеть в корень: дело, на мой взгляд, в иллюстративности привлечения игровых средств. Суть в неверной посылке, согласно которой характер и образ всего лишь средство доказать некую тезу. В литературе, в художественном кинематографе, вообще в искусстве подобное конструирование произведений, втискивание персонажей в прокрустово ложе заранее заданной схемы — предмет осмеяния. А в научно-художественном кино? Принцип?.. Точнее всего об этом сказала Л. Ива-

нова в статье о «Педагогических раздумьях» («Искусство кино», 1964, № 12). Она сочувствует актеру, которому «...надо изображать не индивидуальность, а олицетворять проблему». В самом деле, предложите какому-либо даже талантливому актеру олицетворять проблему. Вряд ли у него что-либо получится.

Мне еще не приходилось видеть научно-популярного фильма (можно назвать его при желании и научно-художественным), в котором удавались бы актерские сцены. И причина всегда одна — их принципиальная служебность. Исключение составляет, пожалуй, лишь лента И. Нусинова, С. Лунгина и С. Райтбурта «Что такое теория относительности?». Ее успех как раз объясняется тем, что опытные сценаристы и режиссер сумели «встроить» краткий экскурс в теорию относительности в рамки игрового сюжета с точно обрисованными персонажами. Возник, так сказать, «обратный ход», причем авторы не скрывали некоторого юмористического отношения и к событиям фильма и к своему «ходу» (но только не к научному предмету изложения!). Успех этого фильма доказывает, что в принципе возможны такие союзы двух разных начал. Но такое исключение тем более подтверждает правило: служебный «игровизм» губителен.

Есть же — и немало! — иных способов придать драматизм и эмоциональность повествованию о проблемах науки.

В поисках авторского начала, в поисках путей выражения своей любви или неприязни В. Архангельский смешивает обветшавшие, утратившие силу методы с подлинно сегодняшними средствами выразительности. Ясно, что для дальнейшего движения вперед принципиально важны именно его «попадания», пробы скрытого наблюдения за жизнью научного коллектива, попытки раскрытия на экране человеческих характеров, без помощи актеров, поиск достоверности. И, конечно, его авторское слово: богатое мыслями и интонациями, личное, незаменимое.

●

Но цель этих заметок не столько анализ работ молодого режиссера, сколько попытка определить, что в них лежит на пути развития кинематографии наших дней. В этом смысле весьма огорчительно, что не привился, не дал пока еще новых всходов интересно начатый цикл фильмов-проблем. Помнится, Архангельский писал о любопытном замысле картины — диалоге атеизма и веры. Трудно понять, что увело его самого от этой темы к экспериментам с игровым кино. Еще трудней понять причину падения активности «Клуба интересных проблем».

С тех же позиций хотелось бы отметить чрезвычайно плодотворные перспективы решительного авторского вмешательства в материал, усиления авторского начала в научно-популярном жанре.

Наконец, представляется весьма плодотворным тот процесс взаимной диффузии разных жанров киноискусства, который наглядно проявляется в рассмотренных работах. Промахи и неудачи в игровом фильме не исключают, разумеется, экспериментов и в этой области. Главное же, на мой взгляд, заключается в стремлении освободиться от канонических, раз и навсегда затверженных форм рассказа о науке и ее людях.

●

Случилось так, что статья эта по целому ряду обстоятельств залежалась в редакционном столе. Стало необходимым узнать, что же произошло за эти месяцы в жизни художника, как развиваются определенные им принципы.

Я посмотрел фильм «Обсерватория солнечных зайчиков», последний фильм, снятый В. Архангельским по собственному сценарию.

Картина оставила у меня невеселое впечатление. Архангельский оказался очень последователен в своем увлечении актерским, игровым кинематографом. Новый его фильм почти не содержит научной информации. Там же, где он пытается это делать, возникает тоскливое ощущение бессмысленности происходящего. В самом деле, зачем двум мальчикам в интимном диалоге рассказывать друг другу и миллионам зрителей сводку популярных курьезов о физике Солнца?

Фильм Архангельского — вполне морализаторская история про одаренных детей, тянущихся к научному творчеству, и про черствых взрослых дядей, не способных всерьез принять эту тягу. Это фильм о контрасте истинного увлечения мальчика-самоучки и «внедренного» вундеркиндизма. Наконец, это попытка одновременно противопоставить и объединить творчество научное и музыкальное, солнечные пятна и музыку Вивальди. Столько намерений с трудом вмещается в 20 минут. Актеры работают невыразительно и плоско, режиссура умеренно профессиональна.

Я все думаю: зачем этот фильм? На кого он рассчитан? Какую радость дал автору?

Странная получается вещь: человек отказывается от лучшего в себе, от верно начатого, и теряет себя и свою аудиторию.

Разумеется, по отношению к самому автору увещевания нелепы. Человек сам выбирает себе дорогу. Но мне кажется общим делом не потерять интересно задуманный и начатый опыт проблемных фильмов. Ради этого и написано послесловие.

С. ФРЕЙЛИХ

# Маленькие роли большого актера

Осип Наумович Абдулов много снимался в кино, но о нем как о киноактере до сих пор ничего не написано. Более того, некоторые его роли просто не упомянуты в фильмографических справочниках, даже самых подробных. То обстоятельство, что Абдулов играл в кино сравнительно небольшие роли, не может послужить тому оправданием. В этом отношении работа киноактера невыгодно отличается от работы литератора. В прозе новелла не ценится меньше романа или повести только лишь потому, что в ней меньше страниц. «Звезда» Казакевича остается непревзойденным шедевром, хотя после нее появилось на эту тему несколько хороших романов, в том числе и роман самого Казакевича. И небольшое произведение и роман требуют вдохновения, то есть проникновения в истину — ее художник внезапно открывает и для себя и для нас. Роли Абдулова — маленькие шедевры, в каждой из них артист открывает нам ту или иную сторону человеческой натуры. Увы, эти роли не существуют самостоятельно, отдельно, они рассеяны по картинам, часто посредственным и забытым. Артиста уже нет, и теперь эти роли — его жизнь.

Я пересматриваю картины, в которых играл Абдулов, и он снова возникает передо мной в разных ролях. В самых разных ролях я угадываю личность одного и того же человека — артиста. В каждую роль Абдулов внес свои непосредственные наблюдения. Он имел свою цель в искусстве и нашел свой подход к человеку, и это тем более поучительно, что играл, как правило, Абдулов злодеев или роли, которые мы привыкли упрощенно называть «отрицательными».

Наиболее значительная роль Абдулова — пират Джон Сильвер в картине «Остров сокровищ».

В тридцатые годы эта картина пользовалась огромным успехом, помнится, что тогда больше, чем теперь, читали и самого Роберта Стивенсона, по роману которого был поставлен этот фильм. Воображению тогдашних зрителей, мальчишек, не давали покоя надутые ветром паруса «Испаньолы»— шхуны, на которой герои фильма совершали свое опасное путешествие за сокровищами.

Кстати, именно тогда Павел Коган сочинил свою «Бригантину» — песню о флибустьерах, людях Флинта, и мы пели ее с ним, не подозревая, что песня прорвется так далеко за стены нашего студенческого общежития. Сегодня молодые люди поют «Бригантину» как свою комсомольскую песню. Поэт передал в ней не фабулу времени, а настроение времени. Он не привязал фабулой, как бечевой, к себе песню, и вот теперь она прилетела к другим.

Фильм же, приключенческий особенно, построен именно на фабуле. Однако в «Острове

Вессе-младший. «Зори Парижа». 1936





Дженни — К. Пугачева, Джон Сильвер — О. Абдулов. «Остров сокровищ». 1938

сокровищ» фабула слишком традиционна, слишком связана с кинематографическими навыками тех лет. В романе Стивенсона не было любовной интриги — на борт его «Испаньолы» не ступала нога женщины. Сценарист О. Леонидов и режиссер В. Вайншток исправили упущение шотландского писателя: юношу Джима они превратили в девушку Дженни; переодевшись юнгой, она не только выполняет функции героя, но и влюбляется в доктора Лайвеси и его влюбляет в себя. Типичная для того времени метаморфоза. Культ словесного действия и интриги приводили к кризису звуковое кино. На экране все меньше доверяли документальности, выразительности человеческой фигуры, полету птицы, фотогеничности типажа.

Авторы поправили Стивенсона и в социальной трактовке материала. Они не просто сочинили любовь. Любовь своих героев они осветили пламенем революции — действие перенесено в обстановку ирландского восстания против владычества Англии. Восставшие нуждаются в оружии и порохе, нужны средства, именно для этого герои устремляются к таинственному острову, где знаменитый пират Флинт спрятал награбленные сокровища. Таким образом с героев была снята унижающая их личная материальная заинтересованность. В финале Дженни вступает в армию повстанцев, в которой сражается и ее возлюбленный.

Такая модернизация Стивенсона вызывает сейчас улыбку. Но, может, все-таки не стоит иронизировать? Вспомним классического «Александра Невского»: разве в нем не вспыхивали зарницы второй мировой войны, разве в трагедии Чудского озера не было предчувствия сорок первого года?

Лебедев-Кумач и Богословский писали песню для «Острова сокровищ», а думали о предстоящей войне.

Я на подвиг тебя провожала,
Над страною гремела гроза...
Если ранили друга, перевяжет подруга
Горячие раны его.

Многие зрители потом забыли Дженни, озорную девушку из «Острова сокровищ», но пели ее песню, уже связывая ее с собственной жизнью.

Только теперь видны в фильме последствия модернизации литературного сюжета. Обобщенные характеры приключенческого романа стали на экране еще более условными.

Романтические герои и романтические злодеи. В одних собраны все добродетели.

В других — пороки.

Самый живой характер в фильме — «джентль-

мен удачи», а попросту разбойник Сильвер, которого играет Осип Наумович Абдулов.

Узкие хитрые глаза и сабельный шрам через всю щеку — это лицо Сильвера, грузного одноногого человека, опирающегося на костыль и палку. За поясом у него пистолет, и, можете не беспокоиться, он еще умеет распорядиться этим пистолетом, и безошибочно. То, что это злодей, видно с первого взгляда. Но подождите. Оказывается, у Сильвера глаза не просто злые, они внимательные, я бы даже сказал — любопытные. И не так уж он неподвижен. Вот, испытав мнимого юнгу, в которого переоделась Дженни, кружкой виски и сам опрокинув такую же, он пускается в танец, и посмотрите, как великолепно движется этот человек, как он еще ловок и силен. Он лукав. Он насмешлив. Он проницателен. Он балагур и хвастун, этот злодей, который способен на любые низкие поступки. Абдулов обнажил самые отталкивающие свойства этого человека. Но он играл не злодея. Он играл человека, который стал злодеем. Возвышенные разбойники, флибустьеры, бывшие когда-то борцами за свободу, выродились в своих бесцельных авантюрах в алчных подонков. Абдулов не делает страшным этого опасного человека, он показал его страшным и смешным одновременно, он преодолевает страх перед ним комическим заострением.

Абдулов обладал даром перевоплощения в людей разной национальности. Вы не сомневаетесь, что его Джон Сильвер — англичанин; фабрикант Вессе («Зори Парижа») — француз; Жак Лавендель («Семья Оппенгейм») — еврей, причем именно немецкий еврей; учитель математики Тарантулов («Человек в футляре») — русский; денщик Тряско («Карьера лейтенанта Гоппо») — украинец; хозяин кабачка Мирко («Ночь над Белградом») — серб.

Как это у Абдулова получалось?

Увидев Осипа Наумовича в роли обрусевшего грека Дымбы в чеховской «Свадьбе», археолог Юрий Ахиллесович Аргиропуло (бывший в свое время артистом детского театра) сказал: «Так говорил мой отец, точно с таким же акцентом». Дело именно в этом. Я бы только говорил не об акценте (к нему прибегают рассказчики анекдотов с национальным колоритом), я бы говорил о выразительности его интонации — вот чем покорял Абдулов.

Изменяя в той или иной роли свою внешность, Абдулов полагался не только на грим, он внутренне менялся, менялось лицо его, при помощи грима он только завершал задуманный образ. Иногда для этого требовалась какая-то характерная подробность, деталь. Абдулов подсматривал их у прохожих, иногда замечал их даже у живот-



Дымба — грек-кондитер. «С в а д ь б а». 1944



Жак Лавендель. «Семья Оппенгейм». 1938

ных — они в самом деле так часто, словно передразнивая, повторяют человеческие странности. Удивительно точной деталью завершил он портрет своего Дымбы: лоб кондитера почти до самых глаз закрыт челкой. Это настолько точно выражает характер Дымбы, что, кажется, о челке обязательно должна быть ремарка в маленькой пьесе Чехова. Такой ремарки нет. Почему же эта смешная подробность, подмеченная где-то актером, использована именно здесь? Дымба постоянно хвастал тем, что в «Греции все есть», кроме того, наш обрусевший грек цокал — он говорил: «зацем», «сто такое», «ницего нет» и т. п. Разумеется, у выходца с юга это ничего общего не может иметь с цокающим северным говором. Цокают еще дети. И хвастаются так дети: «...в Греции все есть. Там у меня и отец, и дядя, и брат, а тут ничего нет». Грек не только смешон, но и по-детски трогателен: там, где его родные,— там все, где их нет—там и ничего нет. Абдулов в фильме не «цокает», он нашел пластический эквивалент этому—челку. Она скрывает лоб интеллектуально не развитого Дымбы, подчеркивает незлобивость его, его детскость. Такова была трактовка Абдуловым Дымбы. Когда Змеюкина, проиграв в фанты, целует мужчин и наступает очередь Дымбы, он, нагнув шею, пробирается к ней с восторженным предчувствием, как дети спешат к елке, у которой раздают подарки.

Абдулов умеет жестом обнажить самочувствие героя, передать атмосферу.

В «Семье Оппенгейм» его Жак Лавендель сдает карты, а разговор за столом серьезный: власть захватили фашисты — как дальше жить? Лавендель думает об этом, а руки делают свое: блестяще манипулируют картами уже независимо от воли и желания Лавенделя. Это были руки Абдулова, он ими сейчас играл характер Лавенделя, его привычку, нелепую в такой обстановке.

Абдулов чувствовал себя неуютно, если роль не имела характерности, если в ней не было возможности для комического заострения. Такой была в новелле «Ночь над Белградом» его роль сербского патриота, хозяина кабачка, где у подпольщиков была явка. Новелла вошла в один из боевых киносборников первых месяцев войны. По ходу действия патриоты проникают на радиостанцию, герой читает у микрофона листовку. Для того времени это была волнующая сцена; можно представить себе, как в 1941 году звучал призыв партизана, заканчивающийся словами: «Кровь за кровь, смерть за смерть!» В дни боев под Москвой это было прямым обращением в зрительный зал.

Теперь эта новелла привлекает нас другим. Мы видим, как Абдулов держит себя перед микрофоном.

Еще задолго до войны радио принесло ему славу. Исполнение им перед микрофоном ролей Тартарена из Тараскона и особенно Кола Брюньона стало явлением уникальным.

Абдулов умел видеть то, о чем говорил. Мне всегда казалось, что и сам я не только слышу, но и вижу героев его радиопередач. Метод создания Абдуловым средствами радио звуко-зрительного образа требует еще своего исследования, сегодня это имеет значение не только для радио, но также для телевидения и кино.

Не случайно, я думаю, он стал первым мастером дублирования иностранных фильмов. Здесь также приходилось ему оперировать лишь звучащим словом, только теперь оно должно было соединиться с изображением, созданным другим актером.

Творчество Абдулова в этой области и вовсе осталось безымянным. На первых порах, по неведению, эта работа и не считалась творчеством, только после смерти Абдулова имена дублирующих актеров стали указывать в титрах картин.

В картине «Трансвааль в огне» Абдулов дублировал президента буров Пауля Крюгера, которого играл Эмиль Яннингс.

Дублировать Яннингса, вступать с ним в соавторство, конечно, дерзкая задача. Режиссер русского варианта картины В. Пронин потом рассказывал мне, что взялся за картину лишь

потому, что дублировать великого актера согласился Осип Наумович Абдулов.

Эмиль Яннингс, наперекор сомнительной исторической концепции фильма «Трансвааль в огне», создал яркий характер президента Крюгера.

В фильме изображены события англо-бурской войны 1889 года. Почему руководители немецкого кино периода нацизма обратились к этой теме? Конечно, их меньше всего интересовала борьба буров за национальную независимость. Картина поставлена была в пику англичанам: показывая жестокость тогдашних английских колонизаторов, изображая насилие в концлагерях, в которых томились буры, они этим отвлекали внимание от собственных преступлений. К нам картина попала из трофейного фонда и вышла на экраны в 1948 году. Конечно, там, где в уста Крюгера вложены резонерские размышления об истории и народе, Яннингс ничего поделать не может, он фальшив, и Абдулов, дублируя его, также не находит искренних интонаций. Там же, где герой раскрывается перед нами как человек, как дипломат, как вождь своего племени, как отец, переживший драму разрыва с сыном, предавшим его, Яннингс в своей стихии, здесь на высоте и Абдулов.

Когда-то Ромен Роллан, услышав по радио абдуловского Кола Брюньона, написал ему: «Ваш Кола — настоящий бургундец. Когда Вы его читаете, не держите ли Вы в руках кружку бургундского вина?»

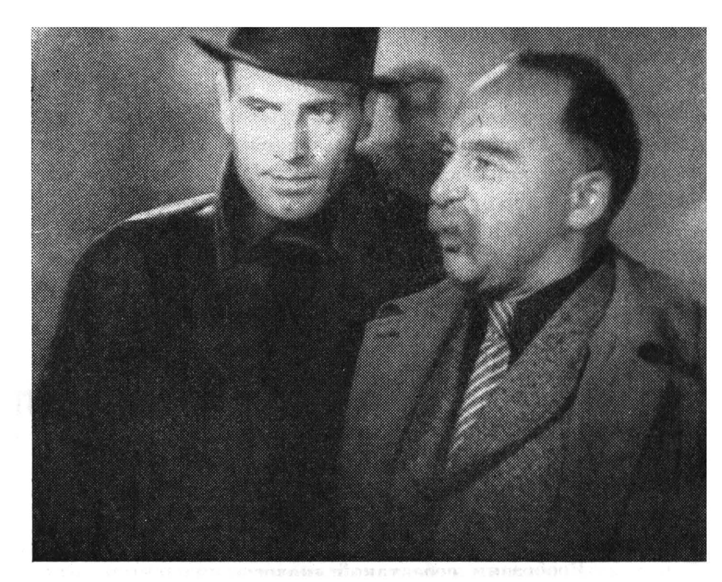
Роллан угадал способ работы Абдулова.

Крюгер — Яннингс курил трубку, не расставался с трубкой во время дублирования и Абдулов. Шлепающая губа уставшего Крюгера и даже зубы старика — все это отпечаталось в произношении артиста. Абдулов хорошо знал немецкий язык и улавливал интонации не через переводчика, а непосредственно из уст Яннингса. При этом Абдулов не копировал голос Яннингса и, может быть, именно поэтому так стал на него походить — он снова сыграл ту же роль, так же пережил ее, как и Яннингс; теперь голос Абдулова и изображение Яннингса существуют как одно художественное целое.

В чешской комедии «Пекарь императора» Абдулов дублировал Яна Вериха.

Комедия построена на комических недоразумениях с переодеваниями, благодаря чему пекарь становится на время императором, а император — пекарем. Обе роли соответственно играл Верих. Дублируя Вериха, Абдулов должен был помнить о двух ролях.

Император, наивно самонадеянный и беспомощный, называет себя на «вы». Его фразу:



Сербский патриот — И. Новосельцев, хозяин кабачка — О. Абдулов. Боевой киносборник № 8. «Ночь над Белградом». 1942

«у нас болит зуб» Абдулов передает в удивительно жалостливо-ироничной интонации. Когда император заливается смехом, кажется, что Абдулов вовсе никого и не дублирует, он сам смеется, ему самому неудержимо смешно.

Абдулов говорил о дубляже как о школе для актера. Он сравнивал эту работу с копированием великих мастеров, когда учишься манере, мазку.

Верих, увидав дублированный фильм, сказал об Абдулове: «Императора он сыграл точь-в-точь. Пекаря лучше».

Единый принцип пронизывает все области творчества Абдулова. Его жест как бы звучал.

Слово его будит в воображении конкретный пластический образ.

В драме он обнаруживал смешное, в самом низком — следы возвышенного, пусть даже утраченного теперь. Он угадывал момент, когда от трагического до смешного остается один шаг, и не боялся этого шага, потому так ему и давался трагикомизм жизни.

Судьба самого Абдулова трагична. Он рожден был для ролей Ричарда III и Фальстафа. Много раз он сыграл эти роли для самого себя. На сцене ни разу. Не удалось ему сыграть в кино и Кутузова — проклятая хромота не позволяла ездить верхом.

Каждый раз большая страсть проявлялась в небольшой роли.

Впрочем, справедливо ли роль называть небольшой, если в ней мы узнаем жизнь человека?




Л. ПОГОЖЕВА

# Спор о человеке продолжается

## ЖЕСТОКОСТЬ И РАВНОДУШИЕ — ОСТАЛЬНОЕ НЕ МОДНО!

Вообразим себе такой диалог:

Вопрос (он обращен к создателям ряда фильмов, показанных в этом году на фестивале в Канне). Какие чувства, по вашему мнению, торжествуют сегодня в мире? Чем живет современный человек?

Ответ. Жестокостью и равнодушием.

— Как? Только эти два мрачных чувства?

— Только два.

— Это чудовищно! Неужели так беден мир и человек?

— Это так.

— Ну и что же, с этим можно бороться?

— Трудно, почти невозможно. Изредка встречаются добрые люди, но они бессильны... Остается тревожиться и огорчаться.

— Тревожиться и огорчаться? Но этого мало, искусство призвано объяснить мир, вооружить человека знанием жизни, дать ему радостную уверенность в своих силах, чтобы он мог быть добрым, честным, справедливым, быть борцом, а не потребителем, созерцателем и отрицателем.

— Это не модно!

И действительно, другое оказывается сегодня модным в буржуазном киноискусстве.

Сошлюсь на пять фильмов, но, поверьте, их было больше, гораздо больше. Однако расскажу о тех пяти, в которых изображение торжества жестокости и равнодушия проявилось с наибольшей полнотой и я бы сказала даже—с «научной объективностью»...

Западная Германия представила на конкурс фильм «Жить любой ценой» режиссера Фолькера Шлёндорфа.

Это по внешности вполне реалистическое произведение, интересное массой жизненных подробностей, бытовых деталей, внимательным анализом психологии современного молодого человека определенного типа. Но, боже мой, до чего же этот фильм тяжел и мрачен! Какая в нем бездна неверия! Какая страшная в своей пошлой обыденности картина жизни!

Сюжет фильма таков. Девица Мари служит в кафе. Однажды она приходит домой уставшая, ей хочется только одного — лечь спать. Ее любовник Ганс стучится в дверь. Именно сейчас ему понадобилось собрать свои вещи, так как парень решил покинуть Мари... Возникает ссора. Случайный выстрел из револьвера, Ганс умирает. Ну что же! Первое побуждение Мари — отдохнуть и выспаться. Для нее почти ничего не значит, что рядом с ее постелью на ковре лежит труп ею убитого человека.

Позднее Мари идет искать кого-нибудь, кто помог бы избавиться от трупа. Заплатив деньги, находит некоего Гюнтера. Приводит домой. С поразительной бесцеремонностью они заворачивают труп Ганса в ковер. Ждут, когда спустится ночь. Занимаются любовью. Ко всему безразличны. Потом едут в машине. С трудом находят пустынное место, где можно сбросить труп. Сбрасывают. Аккуратно убирают в машину ковер. Мари радуется. Все обошлось как нельзя лучше...

Наступает утро, встает солнце. Она расстается с Гюнтером. Каждый из них идет своей дорогой.

Какой-то незнакомый человек в кафе предлагает Мари провести вместе с ним отпуск. Мари размышляет. Почти согласна. Бульдозерист в это время выбрасывает труп Ганса на асфальт... Вот и все.

В этой констатации человеческого равнодушия и жестокости, как в порочном кругу, замкнуты

авторы фильма. Может быть, они рассчитывают на гневную реакцию зрительного зала? Нет. Не похоже. Позиция у авторов другая. Они утверждают, что подобные жестокость и равнодушие—неотъемлемые черты современной жизни, современной морали. С этим ничего не поделаешь. Не стоит даже задумываться, что этому причина. Фильм не аналитичен — он констатационен.

В предыдущем фильме этого же режиссера «Юный Тёрлес» было дано куда более глубокое толкование причин появления зла в жизни. В картине «Юный Тёрлес» была сделана попытка проанализировать социальные корни жестокости, рассмотреть зарождение той страшной морали, которая в итоге привела Германию к фашизму. В картине «Жить любой ценой» такого анализа нет. В картине есть растерянность и безысходность... И еще — страшная «обыденность» преступления...

Случай убийства никого не волнует. Начиная фильм в жанре детектива, авторы быстро «забывают» об этом, так же как и их герои. Убийство не раскрывается, преступление не наказывается, мук совести нет.

Когда-то Гамлет любил и ненавидел. Готов был мстить всем, кто коварно, жестоко убил его благородного отца. Принц Датский восставал «на море бед», восставал один против несправедливости... Теперь все это не модно. Восставать?.. Зачем? Мучиться, как Раскольников? Тоже не модно. Модно совсем другое.

Приверженность этой новой «моде» продиктовала также содержание английского фильма «Несчастный случай» режиссера Джозефа Лоузи. Об этом фильме много хорошего писала французская пресса. И действительно, фильм поставлен рукой талантливого мастера. Профессионально фильм сделан на высоком уровне. Но что касается его философии, его морального содержания, то он недалеко ушел от западногерманской картины, о которой речь шла выше. Все те же в нем подробности реальной жизни, достоверность психологии героев, все та же страшноватая обыденность, в которой преступление так же никого не волнует... Все та же констатация неизбежности «рядового» зла...

Ночью недалеко от респектабельного дома, где живет профессор философии Стивен (актер Дирк Богард) происходит авария с машиной. В результате убит молодой человек, студент Уильям, ранена его невеста Анна (актриса Жаклин Сасар). Возможно, она виновница аварии. Профессор приносит девушку в свой дом, и тут между ними возникает любовная сцена. Потом приходят воспоминания. Они возвращают зрителя вспять, к началу истории, окончившейся столь плачевно.

Это «банальная» история сорокалетнего мужчины из круга ученых, женатого, имеющего двоих детей, ожидающего третьего ребенка и влюбившегося в молоденькую девушку, свою студентку. Анна — невеста студента Уильяма, но это не мешает ей сначала стать любовницей пожилого писателя, потом героя картины Стивена. Как раз в то время когда в машине остался лежать изуродованный труп ее жениха, она становится любовницей героя.

(Бедный Гамлет, обвиняя мать в измене, упрекал ее в том, что она «башмаков еще не износила, в которых шла за гробом мужа...» Теперь темпы страшно убыстрились... Об износе башмаков не может быть и речи... куда там — труп не успевает остыть!)

Каков же смысл драмы и каков ее итог? Что это, безудержная любовь заставила героев быть такими жестокими, эгоистами? Нет. Какая это любовь! Сразу же после происшедшего Анна уезжает к себе на родину, в Австрию, а профессор Стивен возвращается в свой уютный мир — к своей семье, к жене, только что родившей ему сына. Все происшедшее было в их жизни лишь случаем. Никому и не приходит в голову страдать, бороться за свою любовь, бороться за справедливость, горевать из-за гибели человека. Это все чепуха! Это не модно!

---

«Жить любой ценой» (ФРГ)





«Несчастный случай» (Англия)

И в этой картине есть свои достоинства. Они в реализме деталей, в точности изображения быта. В фильме отчетливо выражается критическая направленность. Авторы с холодноватой беспощадностью раскрывают психологию и мораль современного равнодушного человека.

Фильм показывает, что внешне респектабельный мир внутренне порочен. В нем нет ничего святого.

Но так же, как и авторы предыдущей картины, режиссер Лоузи все случившееся рассматривает как существующее извечно, вне связи с большим миром, в котором живет большинство современных людей. Герои фильма хотя и вполне реалистические фигуры, но в то же время все их действия ограничены задуманным сюжетом, подчинены одной мысли — о неизбежном, тотальном господстве в современном мире жестокости и равнодушия.

Скудость эмоций, душевная ограниченность героев, названных профессорами, студентами, писателями... Господство секса, отсутствие подлинного чувства — таков человек, по утверждению создателей фильма... Таков он и в сорок и в двадцать лет...

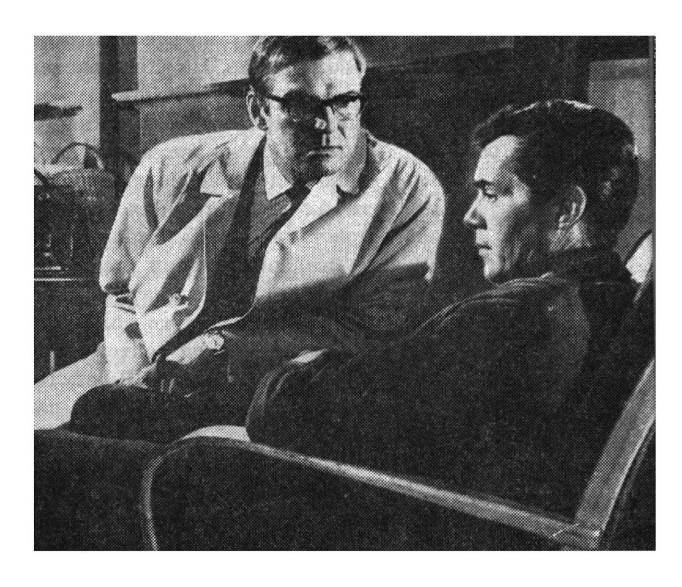
Чехословацкая картина «Отель для иностранцев» (режиссер Антонин Маша) тоже содержит в себе мысль о торжестве жестокости и равнодушия. Но это картина условная и уж совершенно нереалистичная. В ней много мистики. Она претендует на то, чтобы казаться «странной», философской. Вероятно также, авторы претендовали на соперничество с фильмом Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде», на схожесть с произведениями Кафки.

Действие фильма «Отель для иностранцев» происходит в начале века, во всяком случае в костюмах начала века. Начинается действие с убийства (как и в двух предыдущих картинах). На этот раз убит молодой поэт. Убит неизвестно кем тремя ударами ножа в спину... Потом, следуя моде, на ретроспекции автор фильма возвращает зрителя в прошлое погибшего героя. И мы видим на экране и его и других весьма странных субъектов, населяющих отель. Все они по меньшей мере маньяки: и жильцы отеля и служащие в нем.

Несчастный поэт влюблен в девицу Веронику. Она тоже принадлежит к категории странных... Все кругом какая-то игра, «маскарад любви и смерти». Вокруг каждого персонажа пустота, никто не понимает друг друга. Добро и любовь обречены на гибель. Впрочем, пересказать сюжет этого фильма невозможно. В нем нет реально изображенной жизни. Реальность заменяется вычурной многозначительной символикой, наивным, я бы сказала, провинциальным стремлением к «таинственности». Авторская мысль яснее всего высказывается в той сцене, где все персонажи одновременно вынимают из карманов ножи. Тут аллегория становится очевидной.

«Отель для иностранцев», утверждают создатели фильма,— это все наше общество с его

«Несчастный случай» (Англия)



жестокостью и равнодушием. Не успел еще умереть несчастный поэт, а его любовница Вероника уже приготавливает комнату для кого-то другого.

Я не знаю, почему совсем молодой Антонин Маша (он родился в 1935 году) настроен столь мрачно и пессимистически. Ясно только одно: дело не обошлось без разного рода модернистских влияний, стремления следовать моде. И в итоге оказались оклеветанными и человек и общество. Клевета эта сумбурна. В чехословацкой картине нет даже тех точных бытовых деталей, примет времени, ярких психологических зарисовок и того критического пафоса, которые содержались в немецкой и особенно английской картинах.

Израильский кинематограф представил на суд каннского жюри свой фильм «Три дня и один ребенок» Ури Зохара. Фильм исследует психологию эротомана. Он рассказывает историю о том, как некий студент Эли проводит три дня с ребенком своей любовницы. Он его то любит, то ненавидит. Чаще всего ненавидит. Ревнует, видимо, к тому, кто был его отцом. Герой нарочно дает трехлетнему малышу пить воду со льдом, спокойно наблюдает, как тот ползает по карнизу крыши. Выпускает ядовитую змею в комнату, где спит ребенок... Затем следует отвратительная сцена объятий и поцелуев героя с его соседкой — пожилой женщиной. «Любовь» происходит на глазах ребенка...

Смотреть на все это было бесконечно тягостно, грустно, стыдно... (Вспоминаю, как мой сосед на просмотре актер Григорий Хмара всю эту сцену просидел, закрыв глаза руками от чувства стыда...) Как глубоко должно быть неверие в естественные добрые чувства человека, если так изощренно, так гадко себе его представлять!

Что же такое любовь и есть ли она? По утверждению автора, это вполне старомодное понятие заменяется эротикой.

Но самым откровенным и, надо сказать, самым сильным и, пожалуй, самым талантливым признанием того, что все в мире диктуется жестокостью и равнодушием, был американский фильм «Летучий голландец». Этот фильм не был показан в конкурсе. Его смотрели на «Неделе критики» в маленьком зале Дворца кино, носящем имя Жана Кокто. Поставил фильм режиссер Энтони Харви по пьесе негритянского драматурга Лероя Джонса.

Пьеса, послужившая основой сценария этого фильма, с успехом шла в Нью-Йорке на Бродвее и в Париже. В пьесе и фильме всего два действующих лица. Все действие происходит на станции, а затем в вагоне метро. Соблюдены все три классических единства: единство времени, места и действия. (Должна сказать, что сейчас в очень многих фильмах сохраняются эти классические правила.)



«Отель для иностранцев» (Чехословакия)

Белая женщина, проститутка, назойливо, грубо, истерично пристает к негру. Они одни в пустом вагоне метро, который со страшной скоростью мчится под землей. Лула (ее остро, нервно, разнообразно играет Ширли Найт) использует все средства, чтобы «завоевать» негра. Этот последний спокойно сидит на скамейке. Он долго сопротивляется приставаниям Лулы. Но ему не удается сохранить спокойствие. И хотя он понимает, что идет на провокацию, неожиданно для самого себя негр начинает верить лживым словам Лулы. Они целуются.

Вдруг, освободившись из объятий Лулы, негр видит, что теперь они в вагоне не одни, вагон заполнен людьми. Но ни один из сидящих не обращает ни малейшего внимания на негра и Лулу и на то, как они себя ведут. Лула оскорбляет пассажиров. Она вызывающе кричит, бросает в людей огрызки яблок, грубо поднимает на смех негра, к которому только что приставала... А поезд с прежним равнодушием летит сквозь туннель, и сидящие в вагоне пассажиры совершенно индифферентны ко всему происходящему... Не выдерживают нервы до сих пор спокойного негра. Оскорбленный, он кричит в лицо Луле и всем сидящим в вагоне белым, что он их всех ненавидит, пусть они об этом знают. Что даже тогда, когда он поет им свой традиционный негритянский блюз, он

полон ненависти к белым. Монолог негра — кульминация фильма. Потом наступает развязка. Взбешенная Лула ударом ножа убивает негра. Никто не приходит на помощь. По-прежнему с бешеной скоростью мчится поезд метро. Люди спокойно выносят на станции мертвого негра. Входит другой негр, и к нему начинает снова приставать Лула. Все вновь должно повториться.

Экспрессия, выразительная музыка, прекрасная игра актеров — все это делает фильм «Летучий голландец» произведением, которое врезается в память. Но каков его моральный урок, его человеческий смысл?

Неужели так гадки, злы и жестоки люди? Как же могли они создать так много прекрасных, веками живущих, исполненных любви к людям произведений музыки, скульптуры, живописи, литературы? Как могли они потрясать умы и сердца своим гением, самоотверженностью. И невольно думаешь: почему же в поле зрения многих современных буржуазных режиссеров чаще всего оказываются люди исключительно злые, ограниченные, примитивно жестокие? Почему нет ни сердечности, ни широты взглядов у героев картин. Нельзя поверить, что таково все человечество. Это смятенное сознание некоторой части интеллигенции, обескураженной проявлением жестокости и равнодушия в определенной среде, переносит эти черты на всех людей и все человечество.

Но человечество не могло бы развиваться и двигаться вперед, если бы оно было полно лишь звериной ненависти. Не могли бы происходить ни великие революции, ни освободительные войны, требующие высокого гражданского чувства... Не были бы возможными ни полеты в космос, ни открытия в науке, если бы человечеством управляли лишь жестокость и равнодушие, если бы мир лишился героев.

Конечно, никто из авторов пяти названных мною фильмов не предложил нам апологию зла. Никто из них не находится на фашистских позициях и не утверждает ницшеанских идей и господства «белокурой бестии». Но, изображая жестокость и равнодушие непреоборимыми, адресуясь только к мрачным сторонам жизни, к героям только злым, духовно примитивным, истеричным, извращенным, авторы подобного рода фильмов замкнулись как бы в заколдованный, безвыходный круг и никак не объяснили своим зрителям сегодняшнюю сложную жизнь, сегодняшнего человека с его истинными тревогами, подлинными страданиями, надеждами и радостями.

## «НЕОКОНЧЕННЫЙ ДЕТЕКТИВ»...

В хор голосов, объявляющих повсеместное торжество жестокости и равнодушия, вплетается и голос итальянского режиссера Микеланджело Антониони. Перед нами его новый фильм «Блоу ап» («Фотоувеличение»). Это рассказ о 24 часах из жизни одного лондонского фотографа. Фильм снимался в Лондоне. Попробую рассказать сюжет подробнее, хотя фильм Антониони задуман и исполнен наподобие своеобразного шифра. Смысл его отнюдь не исчерпывается сюжетом.

Сам по себе сюжет до крайности прост. Он содержит элементы детектива («полицейской истории»), нарочито не завершенного, потому что как раз в этой незавершенности и заключается смысл фильма. Скажу сразу, что в нем нет такого широкого исследования жизни общества, его социальной структуры, такого многопланового психологического повествования, как это было, скажем, у того же Антониони в картинах «Крик» или «Затмение». Все в новом фильме проще и однозначнее. И холоднее.

Однако в новом фильме резко и прямо констатируется неблагополучие в жизни буржуазного общества, страшный «диссонанс между господствующей в нем моралью с естественной моралью «естественного человека».

В новом фильме действительность изображается в плане контраста между чем-то ирреальным, фантастическим и сугубо прозаическим, обыденным, тусклым и мрачным...

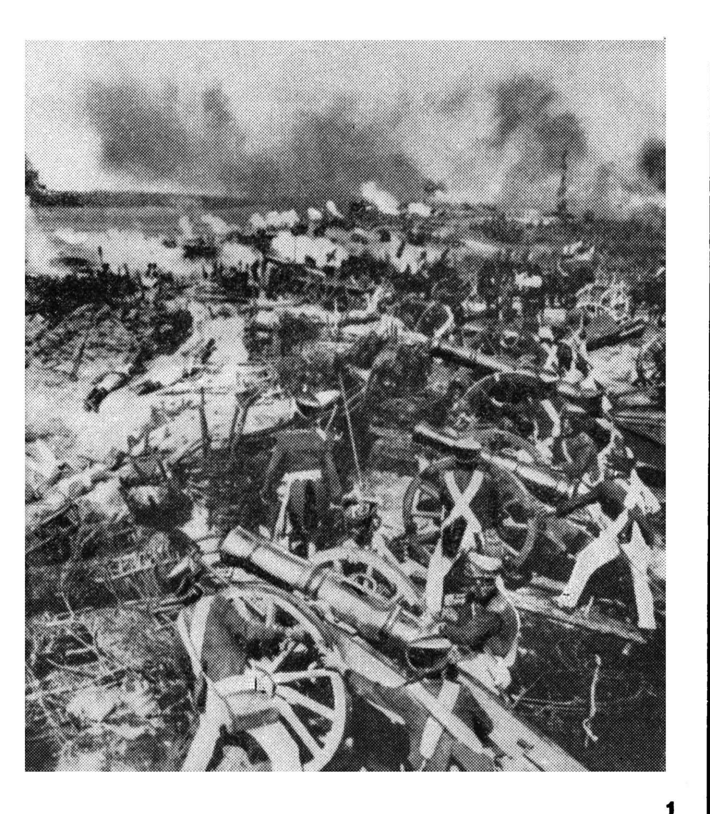
Итак, сюжет. Фотограф Томас (его играет актер Дэфид Хеммингс) в поисках сюжетов для своего альбома фотографий попадает в парк и там снимает целующуюся на лужайке пару. Женщина замечает Томаса, догоняет и умоляет отдать ей пленку. Он отказывается. Позднее она приходит в студию, вновь просит отдать пленку. Томас обманывает ее, отдает ей не ту катушку. Женщина убегает. В свою очередь она тоже обманывает Томаса, оставляет ему фальшивый номер своего телефона. Больше он ее не увидит. След ее теряется в большом городе навсегда...

Оставшись один, Томас проявляет пленку и видит на фотографии едва различимые в кустах лицо мужчины и револьвер, направленный в спину того человека, с которым целовалась женщина. Догадываясь, что произошло убийство, Томас мчится в парк. Жутко шумит листва деревьев. Герой видит труп пожилого мужчины... Когда Томас возвращается в свою студию, он обнаруживает, что все фотографии, которые могли бы изобличить убийцу, исчезли. Все, кроме одной, уцелевшей случайно. Значит, все же можно вос-

# КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМОВ КАННСКОГО ФЕСТИВАЛЯ







1



2

1. «ВОЙНА И МИР» (3-я серия)
2. «СОБИРАТЕЛИ ПЕРЬЕВ» (ЮГОСЛАВИЯ)



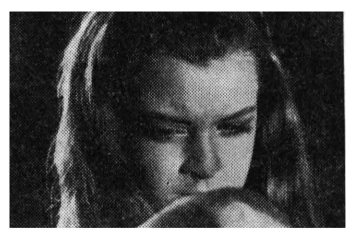


1



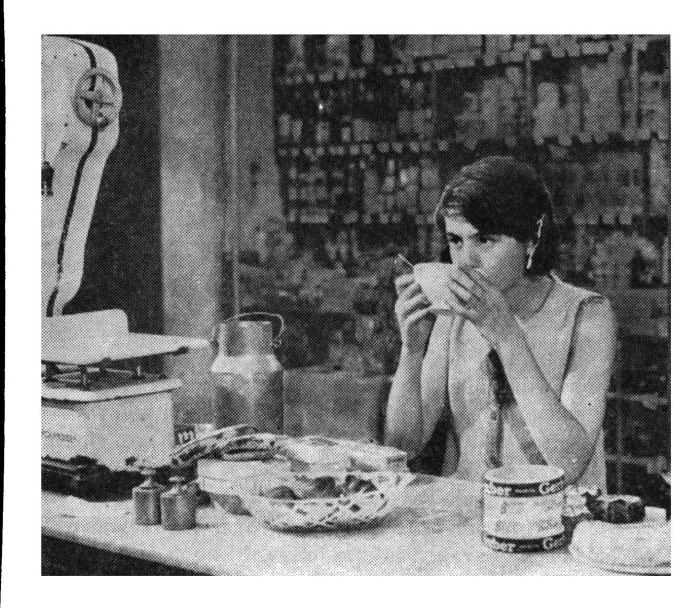
2





3

4



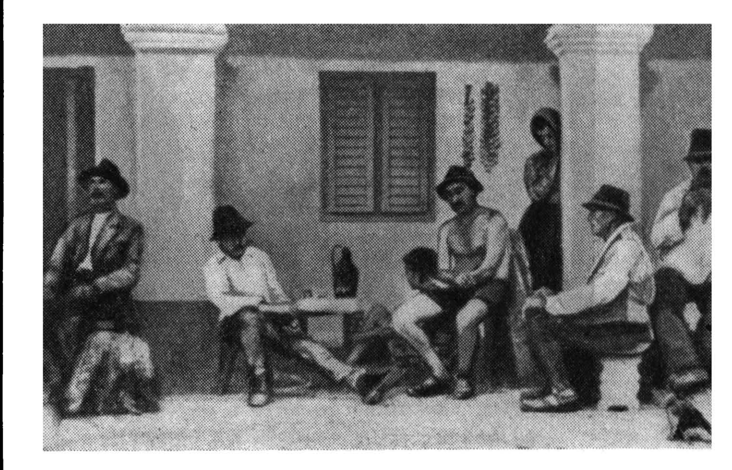
1. «ВЕТЕР С ОРЕСА» (АЛЖИР)
2. «ИГРА В УБИЙСТВО» (ФРАНЦИЯ)
3. «ДИТЯ ПОНЕДЕЛЬНИКА» (БРАЗИЛИЯ)
4. «МУШЕТТ» (ФРАНЦИЯ)

1. «ЭЛЬВИРА МАДИГАН» (ШВЕЦИЯ)
2. «КАТЕРИНА ИЗМАЙЛОВА» (СССР)
3. «ДЕСЯТЬ ТЫСЯЧ СОЛНЦ» (ВЕНГРИЯ)



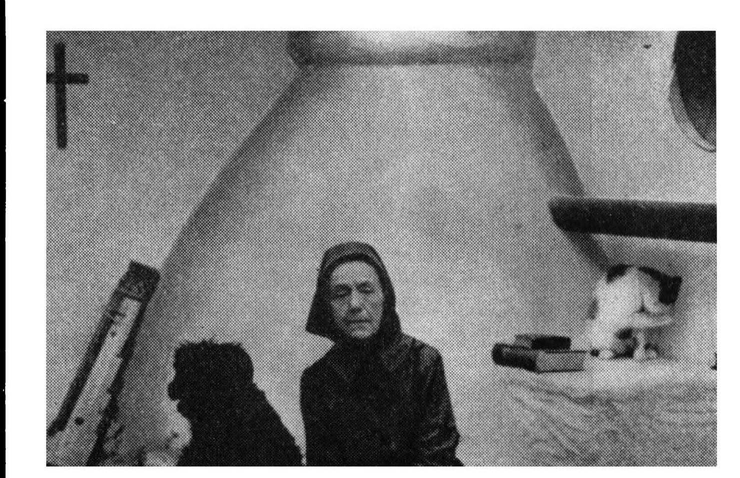
1

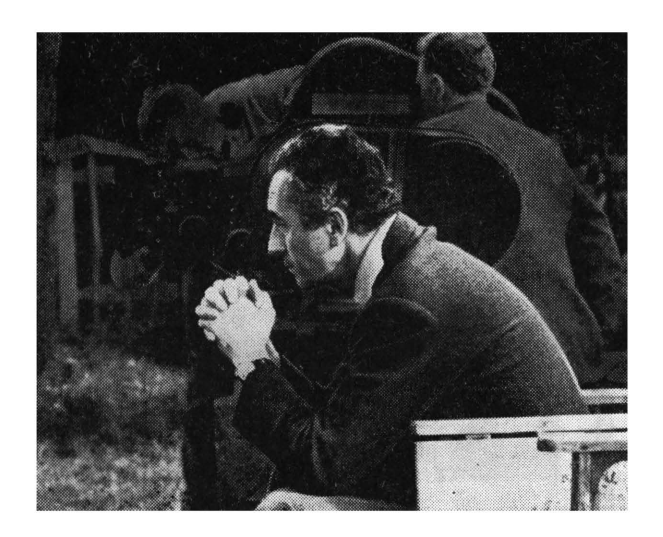
3



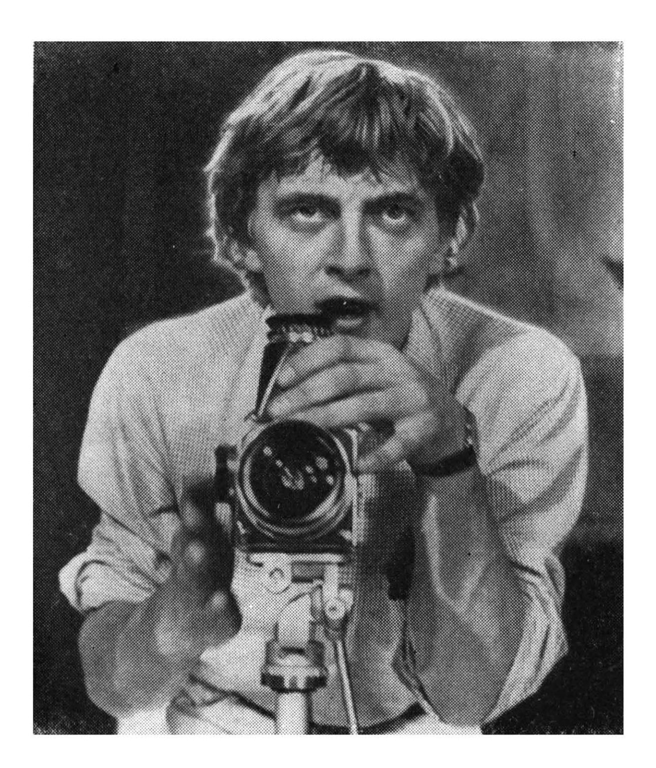


2









становить истину! И Томас пытается это сделать. Он хочет заинтересовать случившимся друга-художника, но напрасно. Вновь едет в парк, он попрежнему пуст, и снова там жутко шумит листва деревьев. Сгущается сумрак. Вот тут возле кустов был труп. Теперь он исчез. Может быть, убийства вообще и не было? Томас пытается предпринять что-то, чтобы восстановить истину, добивается участия, но всюду встречает полное равнодушие. Мир безразличен к происшедшему. Мир жесток и равнодушен. Он полон необъяснимых контрастов. Он ирреален, выдуман и одновременно тускло прозаичен...

Вот тут-то следует рассказать о начале и конце фильма, которые носят отнюдь не случайный характер. Раннее лондонское утро. По пустым улицам с шумом, криком, смехом, музыкой мчится толпа молодых людей, одетых в карнавальные костюмы, в гриме клоунов и арлекинов. (В этом есть нечто феллиниевское.) И вдруг открываются ворота, и из них выходят совсем иные — реальные люди, усталые, плохо одетые. Они идут в молчании... Карнавал, маски, шум, нереальная, выморочная жизнь — и тишина, бедность, усталость реальной жизни. Так начинается фильм.

Теперь о его финале. Навстречу герою, оставшемуся в своих одиноких поисках истины, с шумом и смехом вбегают в парк, на лужайку, где произошло таинственное убийство, люди с белыми лицами клоунов и арлекинов. Начинается игра в воображаемый теннис. Герою кидают под ноги воображаемый мячик. Он его «поднимает», «бросает» в игру, потом уходит. Аппарат поднимается вверх, и теперь мы видим одинокого молодого героя среди огромного зеленого поля. Затерянный и маленький человек, бессильный в своем стремлении восстановить истину.

Мир фантастический, мир странный и мир реальный, живой, действительный все время соседствуют в картине. Эти два мира контрастируют и сосуществуют друг с другом. Герой находится где-то на границе этих двух миров. У себя в студии он фотографирует модельерш. Раскрашенные лица, искусственные позы. Все это привычное и надоевшее... Для души он снимает совсем другое. Бегает по городу в поисках разных жизненных сюжетов. В его альбоме простые лица, эпизоды трудовой жизни Лондона.

Какова же реальная жизнь? Что это такое? Каково место человека в этой жизни? Что им движет? Все эти вопросы задает Антониони в фильме и отвечает: жизнь — это странный «кок-

Микеланджело Антониони на съемках фильма «Фотоувеличение» (вверху). Посредине и внизу—кадры из фильма

тейль» реального и ирреального, земного и фантастического. И ясно только одно, что в жизни нет ни чистоты, ни справедливости, ни равенства. Господствуют жестокость и равнодушие, цинизм и эротика, идеалы у большинства людей самые примитивные.

Вот две молодые девушки, почти девчонки. Они всюду преследуют героя, потому что хотят стать модельершами. Для них это вершина, жизненный идеал... Ради его достижения они готовы на все. Упав на пол, девушки возятся, визжат, хохочут почти обнаженные, похожие на котят или, вернее, на обезьян.

Жена героя: он застает ее с другим мужчиной. Но ни у него, ни у нее нет чувства раскаяния, оскорбленности. Их отношения примитивны, холодны... Откуда все это? По мысли автора, на все вопросы должен ответить сам зритель. Автор не дает ключа к ответу. Он предлагает думать каждому самостоятельно.

Что же, может быть, и такое искусство — искусство без подсказки зрителю, но при этом все же нельзя ограничиться констатацией, нужны анализ, исследование, широта и непредвзятость взгляда.

«Блоу ап» — интересная, талантливая картина. Но так же как и все предыдущие картины, о которых шла речь, она не объяснила жизни. Она оказалась замкнутой, подчиненной одной мысли. Мысли о жестоком мире, в котором господствуют цинизм, практицизм и равнодушие.

Есть и такой «зашифрованный» эпизод в фильме. Герой приходит в антикварную лавочку, спрашивает, есть ли в продаже старинный пейзаж. Зачем? Видимо, по контрасту с современной абстрактной живописью, тоже по-своему выражающей душевную пустоту современного человека? И вдруг герой покупает не картину, а старый пропеллер, нечто совсем ему ненужное, покупает, видимо, потому, что устал от всего «нужного», практического.

В фильме выражена тоска по простому человеческому чувству, по истине, справедливости, тихой красоте. Тоска по естественной жизни. Эта лирическая интонация неожиданно вторгается в холодноватый неоконченный детектив, ощущается в некоторых кадрах фильма.

На пресс-конференции Антониони отказался отвечать на творческие вопросы. Сказал, что каждый, вероятно, по-своему, объяснит фильм, а ему не хочется давать свое толкование. И уже сейчас можно сказать, что столько, сколько существует критиков, столько существует и толкований картины.

Левая печать расценивает фильм высоко. Печать реакционная считает картину бессвязной, никчемной и социально вредной. Ну что же, это неплохое начало для жизни фильма! Фильма, в котором продолжается спор о человеке, увы, с глубоко пессимистических позиций...

## ПРЕЗИДЕНТ КИНОКЛУБА «САНДРИЛЬОНА»

Однажды я вошла в зал имени Жана Кокто, когда он был еще пуст. Лишь в одном из кресел сидела женщина. Она плакала. Слезы обильно текли по ее лицу. Мне она чрезвычайно обрадовалась. «Пожалуйста,— сказала она,— посидите со мной... Я подержусь за вашу руку». Так я познакомилась с Соникой Бо.

Горькие слезы мадам Соника Бо проливала потому, что ей не удавалось уговорить хозяев города Канны дать автобусы, чтобы привезти детей на просмотр во Дворец кино. Соника Бо — основатель и директриса киноклуба для детей «Сандрильона». Клуб существует с 1932 года. Его первые посетители и члены давным-давно стали взрослыми, а Соника Бо все остается бессменным президентом.

Энтузиазм и любовь к своему детищу у Соники Бо поистине огромны. И это не от скуки и не изза денег волнуется она перед каждым просмотром и подчас проливает слезы, если что-то не удается...

У клуба есть своя история: например, в 1937 году на Международной выставке клубу был вручен почетный диплом города Парижа.

В 1956 году клубу была вручена медаль в связи с его 25-летним юбилеем... Но существо работы клуба не в этом, не в этих праздничных датах.

Вот и теперь на XX Каннском фестивале Соника Бо организовала два праздничных киносеанса для детей, составила интересную программу. «Приходите!» — говорит она мне и говорит так горячо и настойчиво, как будто от моего прихода зависит успех дела. «Приходите, я очень волнуюсь! Все нужно делать самой...» И я пришла на другой день в 8.30 утра в зал каннского Дворца кино, где на этот раз были совсем необычные и очень честные зрители. Пришла и не пожалела. Зал был полон детворы, звенели детские голоса, но не было никакого беспорядка. Умилительные «нейлоновые» малыши вручили букеты цветов устроительнице просмотра. Она произнесла речь. Затем все затихло... Замерло. Погас свет и на экране.

Появился наш «Тараканище»... Прелестная сказка К. Чуковского сразу завоевала аудиторию. Она была отлично понята французскими

ребятами. Ее умный подтекст был легко прочитан... А мне было и радостно и грустно, что не сделали стихотворного перевода текста, отчего терялась его неповторимая шутливая интонация, мне было грустно смотреть пожелтевшую, выцветшую копию... Но дети были в восторге и по окончании фильма дружно и долго аплодировали.

И второй наш кукольный фильм — сказка о смешном лягушонке, который ищет папу,— был тепло встречен французскими ребятами.

«Теперь он сам папа, теперь кузнечик его сынок!» — радостно кричал мой маленький сосед...

Даже самым маленьким детям понравился польский фильм «Баллада о бизоне». Грустная, документально снятая история о бизоне, однажды ушедшем из заповедника и одиноко бродящем по городу, где он никому не нужен, где его никто не любит... Изображение сопровождается в фильме пением баллады. Баллада исполнялась на польском языке... Однако перевод был не нужен. Элегическое настроение баллады, ее грустная прелесть оказались понятными французским детям. В зале было тихо-тихо, как будто аудитория затаила дыхание... Потом раздались аплодисменты...

Поэтический французский короткометражный фильм «Когда хмурится небо», о мальчике и собаке, сменился канадской картиной из жизни ребят в Тринидаде и Тобаго...

И все было интересно ребятам...

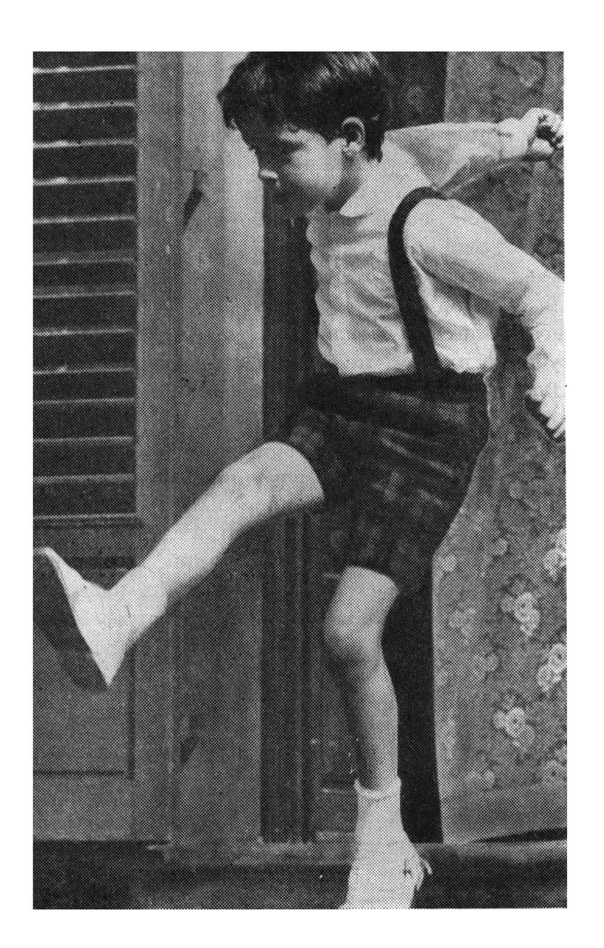
Полтора часа длился детский сеанс в зале Дворца кино на набережной Круазетт... Потом ребята ушли. Я шла сквозь их веселую толпу, смотрела в ясные детские глаза. Думала. Как важно говорить им всем о дружбе, о радости, о благородстве, о доброте, о всем том, к чему должен стремиться человек, как важно все это особенно в том мире, где даже игрушки, выставленные в витринах магазинов, кричат о «прелестях» войны. Я думала о мужественном и человечном канадском фильме режиссера Грант Мунро «Игрушки», в котором показан детский «игрушечный» вариант страшного образа войны, состоящей из жестокости, огня, бомб, смерти...

Внимательные детские глаза, чистые детские лица — и картины ужасной смерти...

Милая, сентиментальная Соника Бо, думала я, продолжайте свою добрую работу. Вы — мать и бабушка, обожающая своих детей и внуков, вы можете сделать много доброго в своем клубе, носящем имя самой нежной, трудолюбивой и славной героини народного эпоса — Золушки — Сандрильоны...

Увы, совсем уж немодной героини в сегодняшнем жестоком и равнодушном киномире.

«Непонятый» (Италия)



## ДОБРОТА И ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Добрый гений Толстого, его убеждение, что надо жить «умом сердца», что «сила поэзии лежит в любви»... Мрачный гений Достоевского, его уверенность, что нет худшего зла в мире, чем одиночество, и нет страшнее мук, чем муки совести...

Убеждение Чехова, что «каждый день нужно по капле выдавливать из себя раба»...

Стремление шекспировского героя самому связать «распавшуюся связь времени».

Идея, владеющая умами социалистических художников,—об ответственности человека за все, происходящее вокруг, о каждом как о гражданине своей страны и мира...

И нынешнее реакционное искусство, констатирующее всеобщее равнодушие... Это вещи несовместимые. Тут нет преемственности. Прогрессивная мировая литература прошлого и настоящего современное социалистическое искусство не останавливаются в страхе перед темными, жестокими сторонами жизни, но их суровость, сила великого гнева и осуждения всегда освещались силой великой любви, болью за человека. Любовью, болью и верой в него. В этом все дело...

Настоящее большое искусство всегда правдиво и широко. Оно может не иметь положительного героя, как не было его, например, в «Господах Головлевых» Щедрина или в «Мертвых душах» Гоголя, но у него всегда есть то, что можно назвать положительной программой. И ее движущая пружина — любовь к человеку.

Не потому ли, в частности, особый успех имеют сегодня заново прочитанные в кино страницы классики, например «Войны и мира» Толстого, что так велик их моральный потенциал в мире расшатанных или повергнутых в прах идеалов, обесцененных моральных ценностей?

Нынешний успех в Париже эйзенштейновского «Октября», мировое признание «Броненосца «Потемкина», волнение и восторг, с какими в непроходимых джунглях Вьетнама бойцы и партизаны смотрят «Чапаева», сотни восторженных писем со всех концов света по поводу фильмов «Летят журавли», «Баллада о солдате»... Не потому ли все это происходит, что эти фильмы повсюду вселяют в сердца людей мужество и веру, что продиктованы они высоким доверием и требовательной любовью к человеку.

О любви, о жизни сердца говорили на фестивале в Канне многие фильмы. Но часто в этих картинах доброе начало неожиданно возникало в сентиментальном, умилительном варианте.

Итальянский режиссер Луиджи Коменчини показал фильм «Непонятый», поставленый по роману английского писателя Флоренса Монтгомери.

«В детстве, читая книжку, мы проливали горючие слезы, оплакивая судьбу маленького героя. Но сегодня эта история меня не тронула. Она поставлена слишком чувствительно, слащаво...»— так говорила мне после просмотра французский критик Вера Вольман...

Действительно, наивная сентиментальная история, рассказанная в фильме, оставила всех равнодушными. Отец, не сумевший понять своего старшего сына, всю любовь отдавший младшему, раскаивается в своей холодности только тогда, когда непонятый мальчик умирает...

Таково содержание картины. Оно могло быть нравственно значительным, если бы было воплощено не так «красиво» и не так «богато», если бы герои не были такими самодовольными и сытыми жителями роскошного особняка, цветущего сада, обладателями всех благ мира... «Будьте добры и внимательны ко всем одинаково», — рекомендует фильм. Но чего стоит эта христианская прописная мораль, это верное, но абстрактное пожелание в сегодняшней жизни!

Мысли гораздо сложнее, ситуации более острые, близкие к реальным противоречиям жизни привлекают в современном искусстве.

Доброта и сентиментальность — понятия не адекватные. Идиллия и пастораль в искусстве сегодня раздражают не меньше, чем нарочитое сгущение темных красок при изображении жизни и человека. Неправда, сусальность, однозначность мешают искусству, хотя и защищающему добрые чувства и добрые дела, принять участие в сражении за человека.

При всем уважении и любви к кинематографу Пьетро Джерми его новый и добрый фильм-трагикомедия «Аморальный человек» тоже не мог быть хоть сколько-нибудь серьезным аргументом «слева» в споре о достоинстве человека и его назначении. Джерми повторяет себя в своих итальянских комедиях... Не стали веским аргументом и многие другие в общем гуманные произведения, показанные на фестивальном экране в Канне.

Справедливо будет сказать, что решающим голосом в битве идей явились фильмы советской ретроспективы. Грозное, нержавеющее оружие! Эти фильмы принесли с собой на набережную Круазетт дыхание революции. Показали расцвет человеческой личности в мире, перестраиваемом для лучшего!

В этих фильмах предстал новый тип художника, который видит свое призвание в том, чтобы быть участником строительства нового мира.

Эти фильмы наша гордость. К ним, ставшим классикой, каждый год присоединяются все новые картины. Открывающие движение истории в сегодня и завтра. Утверждающие веру в человека. Наглядно показывающие: нет, не таков человек современности, каким его нередко изображает буржуазный кинематограф. Он борется. Это все видят. Читайте газеты. Слушайте радио... Он строит свой мир. Смотрите на экране: вот он человек — строитель, философ, борец, поэт, влюбленный в землю и революцию...

*В № 6 нашего журнала мы опубликовали подборку статей видных кинокритиков социалистических стран, где каждый из них рассказывал о характерных явлениях отечественной кинематографии. Тогда же, незадолго до Московского кинофестиваля, мы обратились к критикам крупнейших капиталистических «кинодержав» с просьбой обрисовать положение в их национальных кинематографиях. Полагаем, что читателям интересно будет ознакомиться с публикуемыми в этом номере статьями, которые прислали нам известные кинокритики Марсель Мартен (Франция) и Акира Ивасаки (Япония), хотя, разумеется, наша точка зрения на тот или иной кинофильм, ту или иную проблему не во всех случаях совпадает с точками зрения, высказанными авторами этих статей.*

Марсель МАРТЕН

# Французское кино сегодня

Неделя французского кино, состоявшаяся в Москве в апреле, познакомила зрителей советской столицы с основными новинками французского киноискусства, и все же, на мой взгляд, в списке показанных кинокартин недоставало двух фильмов: одного — Годара, другого — Брессона, без которых невозможно составить себе представление обо всех направлениях, существующих в нашем современном «седьмом искусстве».

Я считаю, что Робер Брессон (60 лет), Ален Рене (45 лет) и Жан-Люк Годар (37 лет) в настоящее время являются самыми лучшими нашими кинорежиссерами. Они представляют соответственно три различных поколения в нашем киноискусстве, поскольку старшее поколение (Ренуар, Клер) уже полностью продемонстрировало свои творческие возможности, а младшее еще не выдвинуло из своей среды настоящих мастеров. Каждый из этих трех кинорежиссеров обладает могучей творческой индивидуальностью, каждый из них осуществляет свои поиски в специфической художественной перспективе, каждый из них — режиссер-сценарист, как у нас говорят (в противоположность обыкновенным режиссерам-постановщикам). Каков бы ни был сюжет их фильмов, они неизменно выдержаны в особой манере, характерной для их создателей; можно сказать, что, подобно Дрейеру, Бергману, Уэллсу или Антониони, каждый из этих режиссеров всякий раз создает все тот же фильм, отражающий все то же четкое и последовательное вúдение мира.

Мир Брессона находится вне рамок пространства и времени, это по преимуществу моральный мир. Убежденный христианин, Брессон постоянно озабочен проблемами зла и греха, его взгляд на общество и на человека глубоко пессимистичен. Вместе с тем в его фильмах нет, по существу, никакого социального обобщения или анализа, весь интерес режиссера отдан индивидууму. Люди же у Брессона несчастливы или злы не вследствие того или иного их положения в обществе, а в результате некой метафизической фатальности (здесь можно заметить известное сходство с Бергманом) — только выдающиеся личные достоинства, личный героизм могут помочь этим людям спастись от уготованной им участи. Однако герои Брессона чаще всего гибнут, став жертвой человеческой злобы (как случилось с героем фильма «Наудачу, Бальтазар!»). Подчас для них не остается иного исхода, кроме самоубийства: такая участь постигла девочку из последнего фильма Брессона «Мушетт», которая после долгих мучений утопилась, чтобы спастись от ада, каким была ее жизнь. «Мушетт» (в основу сценария положен роман Жоржа Бернаноса)— фильм в одно и то же время страшный и прекрасный: у Брессона нет никакой сентиментальности, ни наигрыша в изображении подлости или отчаяния, в лепке характеров ему присущи великая простота и чистота, идущие от глубокой любви к человеку. За пессимистичностью мироощущения Брессона, пронизанной героикой отчаяния, проступает истинный гуманизм.

В противоположность Брессону, Рене создает свой мир, который вместе с населяющими его персонажами имеет совершенно точные и определенные социально-исторические характеристики. На первый взгляд «В прошлом году в Мариенбаде» может показаться исключением, однако таково лишь поверхностное впечатление, поскольку и в этом фильме содержится анализ определенного общественного явления. Разумеется, у Рене неизменно главное место занимает стиль, являющийся одним из основных составных элементов его индивидуального творческого мира: этот кинорежиссер одновременно поэт и экспериментатор. Его «Хиросима, моя любовь», с моей точки зрения,— один из лучших фильмов во всей истории нашего киноискусства (да и вообще киноискусства как такового). В фильме «Война окончена», одном из самых реалистических по стилистике его произведений, ощущается непрестан-

ный поиск наиболее оригинального визуального почерка, служащего более глубокому познанию человека. Психологической и этической глубине творчества Рене сопутствует трезвость политических и общественных взглядов — никакой другой из французских кинорежиссеров не сравнится с ним в проницательности. Показывая, как политические идеалы воплощаются в людях, живых, страстно любящих и остространдающих, Рене как бы выступает создателем своего рода «гомо политикуса», порожденного истинным политическим гуманизмом.

Годар — художник, обращенный к современности, и его свидетельство в высшей степени современно по своей манере: его импрессионистический, торопливый, резкий стиль — это стиль нашего сегодняшнего мира, по крайней мере, определенной части этого мира, находящегося во власти телевидения и рекламы, подавленного непреклонным и агрессивным культом зрительного образа. Однако фильмы Годара удивительно напоминают все то, что они стремятся разоблачать; они представляют собой воплощенную агрессию зрительного образа: намереваясь критиковать капиталистическое общество, они в то же время выступают как наиболее типичные его продукты. Дело в том, что в фильмах Годара полностью отсутствует какая бы то ни была историческая ретроспектива или диалектический подход к сюжету. Последний, возможно, как-то ощущается в тексте, но идейная нагрузка здесь смутная, поверхностная. Однако в момент, когда во всех областях авангардистского искусства язык выразительных средств все больше превращается в самоцель, необходимо признать, что влияние Годара во всем мире поистине огромно, потому что он учит зрителя, а также молодых деятелей кино если не понимать, то, во всяком случае, видеть действительность.

Таким образом, каждый в своей области, Брессон, Рене и Годар являются наиболее передовыми деятелями нашего кино, обладающими отчетливо выраженной творческой манерой. У нас нет недостатка и в других талантливых кинорежиссерах, но никто из них не может соперничать с этими тремя. Разумеется, по свежим следам трудно определить тенденции современного французского кино, как и высказать предположения на будущее. Мне думается, что лучшие произведения французского кино (созданные, в частности, уже упомянутыми выше тремя «титанами») побуждают к размышлениям о судьбе человека и общества, точнее, о судьбе индивидуума, живущего в условиях действительности самых передовых капиталистических стран: отсюда, по всей вероятности, ведут свое начало тревоги и растерянность, страх перед ожидающим человечество мрачным будущим. Эту тревожную мрачность не в силах разогнать даже свет гуманистической перспективы социализма. Ведь растерянность, характерная прежде всего для молодежи, задумывающейся над тем, что ждет ее завтра, отражается не только в фильмах одних капиталистических стран (Канада) или слаборазвитых (Бразилия), но также и в фильмах стран социалистических (Чехословакия, Польша, Югославия) с абсолютно неожиданной силой и определенностью. Очевидно, эта растерянность в разных странах вызывается разными причинами, но распространена она чуть ли не повсеместно.

Во Франции искусство кино, с социальной точки зрения, представляет собой явление м е л к о б у р ж у а з н о е или и н т е л л и г е н т с к о е. Этим я хочу сказать, что почти все признанные у нас деятели кино — интеллигенты мелкобуржуазного происхождения. Само по себе это еще не следует рассматривать как зло, поскольку в своем подавляющем большинстве эти кинорежиссеры примыкают к левым политическим течениям. Но этим же объясняется тот факт, что у нас практически нет пролетарского киноискусства (нет фильмов, сделанных режиссерами пролетарского происхождения, нет и таких, которые бы анализировали специфические проблемы, интересующие пролетариат). Даже фильмы, героями которых были бы рабочие и крестьяне, фильмы, честно рисующие положение людей труда, и те чрезвычайно редки. К тому же французское киноискусство — это прежде всего парижское киноискусство, не только потому, что оно создается в Париже парижанами, но еще и потому, что оно игнорирует всю остальную Францию, интересуясь отдельными ее областями лишь в плане показа их экзотических и туристических достопримечательностей.

С учетом сказанного выше понятно, что у нас сравнительно мало фильмов, непосредственно освещающих политические и социальные проблемы, но все же такие есть. Среди самых последних кинокартин (чтобы не возвращаться назад к фильмам, посвященным войне в Алжире) можно назвать следующие: «Война окончена» Алена Рене, «Золото и свинец» Алена Кюнньо (это социальный очерк, напоминающий «Прекрасный май» Криса Маркера), «Горизонт» Жака Руффио (посвященный бунтам во французской армии в 1917 году) и фильмы Годара. Последний непосредственно обращается к новейшей современности. Кинокартина «Сделано в США» берет за отправную точку «политические преступления», намекая на убийство Кеннеди и дело Бен Барки. «Кое-что, что я знаю о нем» — это антиголлистский памфлет, а в фильме, который уже будет закончен к моменту опубликования настоящей статьи под названием «Китаянка», режиссер покажет парижскую студентку, сочувствующую идеям «культур-

ной революции». За этими немногочисленными исключениями политическое кино у нас, как правило, ограничивается сферой короткометражных фильмов: в силу сложившейся традиции этот род киноискусства у нас располагает большей творческой свободой, обусловленной его несравненно меньшей материальной зависимостью от продюсеров.

В свете всего сказанного возникает вопрос: для кого предназначено наше киноискусство — для интеллигенции или же для народа? Вопрос этот вскоре станет беспредметным, поскольку из года в год происходит смешение и взаимопроникновение интеллигентской и народной аудиторий. Если численность кинозрителей во Франции ежегодно сокращается примерно процентов на десять, то можно сказать, что это сокращение происходит за счет недостаточной посещаемости плохих фильмов, а также за счет того, что в основном лишь плохие зрители отворачиваются от кино в угоду телевидению. Те же, кто сохраняют верность «седьмому искусству», несомненно, и более любознательны и более требовательны: они более продуманно выбирают фильмы которые отправляются смотреть. Так, например, фильмы Брессона, Рене и Годара дают такой огромный коммерческий доход, какой был бы немыслим еще несколько лет назад. Картины, пользующиеся у нас наибольшим «коммерческим» успехом,— это фильмы высокого качества типа «Мужчина и женщина», «Жизнь в замке», «Второе дыхание» и «Великое путешествие», тогда как такой вульгарный и посредственный фильм, как последний фильм о Фантомасе, не получил у зрителей никакого признания.

Выходит, по мере того как растет культурный уровень и интеллектуальное развитие публики, глупость и демагогия окупаются все меньше и меньше. Разумеется, публику привлекают прежде всего имена знаменитых киноартистов, участвующих в фильме, вроде Габена, Бурвиля, Де Фюнеса, Делона, но участие Брижитт Бардо больше не в состоянии обеспечить успех любому фильму. Здесь можно проследить весьма отрадную эволюцию, порождаемую различными и сложными причинами: деятельностью киноклубов, увеличением количества кинозалов, патронируемых организацией «Искусство и эксперимент», занимающейся популяризацией высококачественных и классических произведений французского кино. Благодаря этим факторам, а также появлению дополнительных возможностей ознакомления с фильмами, причисляемыми к категории «труднодоступных», всякий зритель теперь легко может выявить род киноискусства и кинокартин, которые отвечают его вкусу. Разве это не замечательно, что миллион зрителей может смеяться над игрой Бурвиля и Де Фюнеса в «Великом путешествии», а другие сто тысяч зрителей в то же время могут смотреть картину «Наудачу, Бальтазар!»— самый «интеллектуальный» из всех фильмов Брессона.

Установлено, что хотя количество кинозрителей и уменьшилось, финансовый доход от кинопроката вырос вследствие повышения цен на входные билеты. Это означает, что зрители готовы платить больше прежнего за возможность посмотреть хороший фильм тотчас после его выпуска на экран. Те же, кто рассматривают кино как простое развлечение, удовлетворяются ассортиментом, который предлагает им телевидение, еженедельно демонстрирующее шесть-семь фильмов (многие из которых довольно высокого качества). В этом причина того, что, несмотря на резкое сокращение посещаемости кинотеатров, финансовое и экономическое положение нашей кинопромышленности остается удовлетворительным, особенно учитывая помощь, которую государство оказывает — в порядке поощрения — начинающим кинорежиссерам, предоставляя им денежный аванс. В настоящее время выпускаются картины в основном двух родов: с одной стороны, так называемые «суперфильмы», цветные, широкоэкранные, с привлечением знаменитых актеров, и с другой — фильмы, реализуемые с помощью весьма скромных средств. Последние частично финансирует государство, и его вклад подчас является решающим для завершения фильма и выпуска его на экран.

Возможно, современный кризис приведет к оздоровлению ситуации. Если объем национальной продукции не выходит за рамки 85 фильмов в год (как было в 1965 и 1966 годах), то ежегодно на экраны французских кинотеатров выпускается около 400 фильмов. Это означает, что конкуренция принимает чудовищные размеры, и плохой фильм теперь имеет несравненно меньше шансов привлечь к себе зрителей, чем прежде. Нельзя сказать, что это автоматически обеспечивает хорошим фильмам заслуженный успех, особенно если они принадлежат к разряду «трудных», но все же у авторов этих фильмов теперь больше оснований рассчитывать на конечное торжество. Естественно, сложившееся положение благоприятствует молодым кинорежиссерам и всем, кто стремится создавать фильмы высокого качества. Все это позволяет нам питать самые радужные надежды.

*Перевела с французского С. ТАРХАНОВА*

Акира ИВАСАКИ

# Японское кино: 1966—1967

**Миграция и вынужденный саботаж кинодеятелей.**

Ближайшей работой известного японского кинорежиссера Акиры Куросавы будет, вероятно, фильм «Умчавшийся поезд», который он предполагает снимать в Соединенных Штатах. Кон Итикава, известный своим фильмом «Токийская олимпиада», собирается ставить фильм «Эй, дружище!» — тоже для американского продюсера. Куросава и Итикава едут в Америку не потому, что они этого хотят. Едут невольно, так как в Японии для них все меньше возможностей создавать хорошие фильмы.

Я давно испытываю некоторую грусть по поводу тенденции, наметившейся в научном мире Японии. Многие выдающиеся ученые переправляются за Тихий океан, с тем чтобы никогда больше не возвращаться. Видимо, подобная «миграция умов» сейчас распространилась и на кинематографические круги.

Действительно, на японских киностудиях год за годом становится все труднее снимать серьезные, хорошие фильмы. В течение десяти последних лет японские кинопредприниматели испытывают все более углубляющийся кризис, из которого не могут выбраться, несмотря ни на какие усилия. Это обстоятельство толкнуло их на скользкий, чисто коммерческий путь производства. Жертвуя не только художественными качествами фильма, но подчас и техническими, они направляют все усилия к тому, чтобы производить фильмы «быстро, дешево и выгодно».

Надо сказать, что подобное веяние наблюдается не только в Японии, но и во всех капиталистических странах. Кинопредприниматели стараются выжать как можно больше денег, пытаясь спекулировать на вкусах и склонностях зрителя. Но обмануть чуткую публику невозможно — она все больше и больше отстраняется от кино. Число посетителей кинотеатров в Японии ежегодно катастрофически убывает, кинотеатры терпят крах и закрываются один за другим, убытки кинопредпринимателей растут из года в год.

Кризис кинопредпринимательства вызывает снижение качества кинопродукции, что в свою очередь усугубляет кризис кинопредпринимателей, и т. д. Словом, заколдованный круг...

Оглянемся в недалекое прошлое — 1966 год. Вспомним. Не только оба уже названных мною кинорежиссера, но и ни один из таких крупных мастеров, как Тадаси Имаи, Кэйсукэ Киносита, Масаки Кобаяси, Тому Утида и другие, не сделали ни одного фильма за весь год. Бездействовали также и такие способные молодые кинорежиссеры, как Кириро Ураяма и Кэй Кумаи. Бездействовали не потому, что им так хотелось. Просто они были лишены возможности творить.

Японские кинопредприниматели не сумели предоставить творческую возможность художникам, внесшим в японское киноискусство наиболее весомый вклад. Вместо них были заняты самые посредственные кинорежиссеры с чисто коммерческим подходом к творчеству.

Вполне естественным результатом такого положения явилось то, что «урожай» художественных фильмов в 1966 году был небывало низким.

**Но усилия и поиски не прекращаются...**

Критики и зрители были единодушны, назвав фильм «Большая белая башня» (режиссер Сацуо Ямамото) в числе лучших фильмов 1966 года.

Фильм разоблачает нездоровую обстановку, сложившуюся в медицинских кругах Японии, косность университетских чинуш, феодальную иерархию в этих кругах, коррупцию, взяточничество и прочие неприглядные стороны человеческих отношений. Фильм сделан действительно неплохо, но все же вряд ли его отметили бы такой высокой премией в каком-нибудь ином, более «урожайном» году. Не думаю, что и сам режиссер был полностью удовлетворен своей работой, в которой чувствуются традиционные мелодраматические оттенки. Но все же более достойного фильма на экранах страны в 1966 году не было.

Конечно, нельзя утверждать, что за весь год не было сколько-нибудь заслуживающих внимания фильмов. Был фильм «Хроника любви и смерти», поставленный режиссером Корэёси Курахара. Вполне удовлетворительный фильм, повествующий о том, что атомная бомба, сброшенная на Хиросиму 20 лет назад, и сегодня еще продолжает приводить к большим человеческим трагедиям. Это рассказ о юноше и девушке; они поклялись друг другу в вечной любви, но начавшаяся у юноши лучевая болезнь приводит его к смерти.

Подобная тематика стала в какой-то степени постоянной для японского кино. Достаточно вспомнить показанный на III Московском международном кинофестивале фильм «Камни Хиросимы» режиссера К. Йосимуры. В начале 1967 года получил хорошие отзывы фильм «Лебединая песня Тикумагавы», снятый по сценарию Дзэндзо Мацуяма (постановщика

известного советским зрителям фильма «Без имени, бедные, но прекрасные»).

Фильмы на эту тему стали несколько шаблонными, и иностранному зрителю они могут показаться даже назойливыми. Но для японцев, для японской действительности тема эта все еще остается неисчерпанной. Ведь до сих пор еще насчитывается 300 тысяч человек, каждый из которых влачит свое «истерзанное лучевой болезнью тело», постоянно находится под угрозой смерти. Ежегодно погибает немало людей от белокровия и других заболеваний, являющихся последствием облучения. С этой точки зрения, фильмы «Хроника любви и смерти», «Лебединая песня Тикумагавы» и другие им подобные делают полезное дело и безусловно должны появляться на наших экранах.

Основной тенденцией японских коммерческих фильмов за последние годы были эротика и гангстеризм. Появилось множество фильмов, которые возбуждают низменные инстинкты изобилием откровенно сексуальных сцен. Немало также фильмов, рассказывающих о разного рода террористических организациях. Иногда в этих фильмах даже прославляются подобного рода организации, которые вступают в союз с власть имущими правыми политическими силами и, став их приспешниками и помощниками, притесняют простой народ. Нельзя отрицать тот факт, что в определенной части народа возникла своеобразная психология утверждения существующего положения в стране, своеобразного «ухода от действительности». Это настроение, особенно в последнее время, подстегивается неразберихой и политической враждой в оппозиционном властям лагере. Оно рождает ощущение бесцельности существования, приводит к судорожной погоне за случайными и преходящими чувственными удовольствиями. К сожалению, мы не можем закрывать глаза на то, что подобные факты действительно имеют место. Эротические и гангстерские фильмы призваны как бы поощрять, усиливать подобные настроения. Впрочем, надо сказать, что сейчас эти фильмы уже в значительной степени приелись народным массам. Хотя, быть может, пройдет еще немало времени, прежде чем эротические и гангстерские фильмы совершенно перестанут пользоваться успехом у широкого зрителя, влияние их на массы уже и сейчас заметно ослабло.

Какие же фильмы в будущем станут фаворитами публики? Над чем собираются работать в дальнейшем мастера японского кино? На эти вопросы японская кинематография еще не может дать конкретного ответа.

Некоторые кинематографисты стремятся найти выход в так называемых «женских фильмах», основными действующими лицами которых являются женщины. В фильмах этих преобладают мелодраматические и романтические любовные сюжеты, которыми авторы пытаются затронуть чувствительные струны женских сердец. Надо сказать, что за прошлый год действительно было немало примеров коммерческих удач подобных фильмов, в числе которых «Кинокава» (режиссер Н. Накамура), «Элегия юности» (того же режиссера), «Пир» (режиссер Хейносуке Госё) и другие. Однако я не склонен думать, что выпуск такого рода фильмов сам по себе обеспечит японскому кино лучезарное будущее. Они слишком пропитаны сентиментальной тоской по прошлому, слишком поверхностны в них зарисовки быта, слишком старательно обходят их создатели те мучительные трудности, с которыми постоянно сталкивается сегодня японская женщина.

Одним словом, если об этих фильмах и нельзя сказать, что они полностью лишены актуальности, то, во всяком случае, современность их весьма условна.

**Молодые побеги.**

Читатель может подумать, что я чересчур сгущаю мрачные краски, рисуя сегодняшнее положение японской кинематографии. Однако лично я настроен отнюдь не пессимистически. К нашему счастью, в японском кино есть молодые талантливые мастера, которые смогут продолжить дело, начатое нашими выдающимися творцами. Сейчас молодые таланты еще скромно трудятся в закутках коммерческих киностудий, но даже в течение прошедшего года, когда крупные режиссеры вынуждены были сидеть без дела, молодежь отдавала все силы борьбе с создавшимися неблагоприятными условиями. Они еще мало известны, в газетах и журналах их имена не набираются крупным кеглем, не выделяется много места для рекламы их новых фильмов. Производственные расходы этих фильмов невелики, они, как правило, демонстрируются в качестве приложения к какому-нибудь очередному коммерческому боевику, играют в них никому еще не известные молодые актеры. Фильмы молодых еще не настолько ярки, чтобы называться шедеврами. Но я глубоко убежден, что именно среди них находятся те, кто с честью будет представлять будущее японского кино. Считаю необходимым назвать имена таких молодых режиссеров, как Ёдзи Ямара, создатель фильма «Милый бродяга», кинокомедии, сюжет которой почерпнут со «дна» жизни; Кэндзи Ёсида — его фильм «Я слез не лью» повествует о мужестве обаятельной молодой девушки, борющейся с тяжелым физическим недугом; Тэцутаро Мурано — автор картины о педагоге, посвятившем себя самоотверженной работе с трудновоспитуемыми мальчишками (фильм называется «Мерзавец»).

Я убежден, что наступит день, когда они смогут соревноваться своим мастерством с такими опытными, видными и мыслящими ветеранами японского кино, как Куросава, Имаи и другие. О будущем японского кино говорить тогда будет гораздо приятнее, чем сейчас.

В настоящее время вопрос заключается в том, каким образом создать на кинопредприятиях необходимые для этого условия. Поскольку нет никаких оснований ожидать проявления инициативы предпринимателей, ее должны проявить сами киноработники.

Надо сказать, что кое-что в этом отношении уже делается. За последние два-три года неоднократно созывался Совет по возрождению японского кино, ядро которого составляют организации работников кино и сцены. Недавно состоялось Общее совещание японских кинематографистов. Это союз профессиональных организаций работников кино, собравшийся для обсуждения мер по возрождению киноискусства Японии. Конечно, трудности, стоящие перед японским кино, не настолько просты, чтобы можно было устранить их двумя-тремя совещаниями или дискуссиями, но японское кино должно восстановить свой прежний престиж, и для этого не следует жалеть никаких усилий.

**Сопротивляющиеся.**

Не удовлетворенные работой в коммерческих кинопредприятиях с торгашескими замашками, многие кинодеятели покинули их, с тем чтобы противостоять существующему положению. Разумеется, таких оптимальных условий, какие были в пору полного расцвета независимой кинематографии (в первой половине 50-х годов), сейчас уже не существует. Независимая кинематография в наши дни полностью утратила способность самостоятельного существования.

Приходится мириться с положением «полунезависимой» кинематографии. Получая средства для производства фильмов у крупных кинопредпринимателей, она невольно подвергается ограничениям в выборе сюжета и сценария фильма, но сохраняет свободу в выборе стиля и метода творчества, хотя и в довольно узких рамках. Все же это намного лучше, чем создавать фильмы, находясь в штате кинокомпании. Сегодня в подобном положении находятся все независимые киноорганизации. Нет ничего удивительного, что фильмы, заставляющие говорить о себе, появляются именно из среды тех, кто хотя бы в такой форме предпринимает акты протеста.

К таким фильмам можно смело отнести «Невесту из Анд» (снятый сравнительно еще молодым режиссером Сусуму Хани, которого многие считают надеждой будущего японского кино) и «Чужое лицо», автором которого является Хироси Тэсигахара.

К этой же группе можно было бы отнести режиссеров Канэто Синдо, Сёхэя Имамуру, Нагису Осиму и других. Жаль, однако, что эти талантливые «сопротивляющиеся» находятся во власти удивительно нездоровой тематики, и это делает их произведения узкими и малозначительными. Вот примерный перечень этих фильмов: «Инстинкт» (режиссер Канэто Синдо), «Антропология — мастер любви» (режиссер Сёхэй Имамура), «О любовных песенках Японии» (режиссер Нагиса Осима).

Безусловно, это не порнографические фильмы. Однобоко сексуальный взгляд на человека в этих фильмах является отражением нездоровой общественной психологии современной Японии.

Но есть и приятные новости. Недавно артист Тосиро Мифуне, известный и за пределами страны исполнением центральных ролей во многих фильмах Акиры Куросавы, вложил свои сбережения и весь гонорар, полученный им за участие в американском фильме «Гран-при», на создание собственной небольшой киностудии. Он вложил весь свой авторитет и все свое достояние в дело возрождения японского кино.

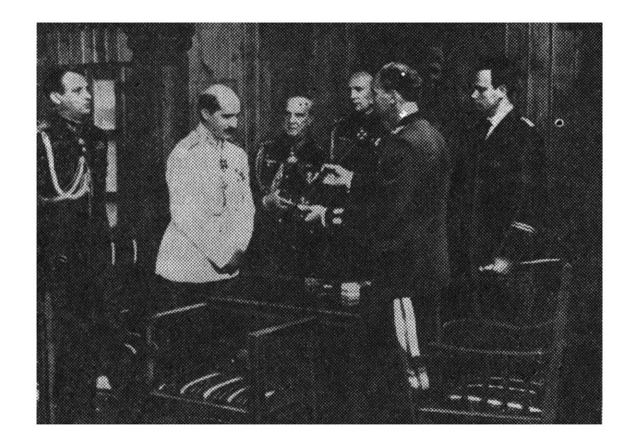
Сейчас на киностудии Мифуне снимается фильм «Убийство по приказу императора», который он мечтает показать на Московском международном кинофестивале. Этот фильм, основанный на историческом материале, повествует о бесчеловечности самурайских законов в век феодализма в Японии. Фильм ставит после продолжительного вынужденного бездействия режиссер Масаки Кобаяси; сам же Мифуне является продюсером фильма.

Весной нынешнего года произошло еще одно событие, привлекшее внимание кинообщественности. Это была премьера фильма «Маленький беглец», снятого совместно советскими и японскими кинематографистами. Японский режиссер Тейноскэ Кинугаса и советский режиссер Эдуард Бочаров успешно преодолели большие препятствия, лежавшие на пути нелегкой работы по совместному производству фильма двумя странами с различными нравами, обычаями и, главное, языками. В фильме, как уже было отмечено японскими и советскими критиками, преобладает элемент «туристский» и при всем своем обаянии он не вышел за рамки детского фильма.

Тем не менее то, что созрели плоды трудов кинематографистов обеих стран, и то, что впервые было осуществлено производство фильма, духовно связавшего народы двух соседствующих стран — Японии и Советского Союза, несомненно является событием первостепенного значения — фактом, который трудно переоценить.

# «ЦАРЬ И ГЕНЕРАЛ»

*(Болгария)*



На экране—двое. Царь Болгарии Борис III и один из популярнейших военачальников страны генерал в отставке Заимов. Один — облеченный высокой официальной властью, другой — обладающий лишь авторитетом собственного разума, личной совести. Что свело их вместе, зачем царь Борис пригласил Заимова к себе и сейчас с видом радушного хозяина водит по залам, демонстрируя уникальный фарфор и искусно сделанные мастерами мира замысловатые часы? Кажется, царь весь поглощен своей коллекцией, во всяком случае, делает вид, что это так, а разговор, ради которого позвал сюда Заимова, заводит словно между прочим, не выдавая свою в нем заинтересованность, не акцентируя на этом внимания. «Я бы хотел узнать ваше мнение о ближайших перспективах. Можете быть совершенно откровенны», — говорит мягко, не настойчиво, с дружеской интонацией. И ответ выслушивает, не прерывая, не споря, лишь замечая: «Я тоже люблю русский народ... Но когда я должен принимать решение как верховный вождь...»

Вот где зерно конфликта — столкновение интересов «верховного вождя» и народных интересов, лжепатриотизма и патриотизма истинного. Ведь речь идет о позиции Болгарии во второй мировой войне, о том, посылать ли ей, как того хочет Гитлер, на восточный фронт, против русских свой военный корпус или отказаться от акции, противоречащей давним связям двух народов.

Авторы фильма «Царь и генерал» сценарист Любен Станев и режиссер Выло Радев рассказывают об исторических событиях и лицах. По сию пору живы дети, потерявшие родителей в результате губительной политики Бориса III. Именем национального героя генерала Заимова, расстрелянного за «шпионаж», названы бульвары и улицы городов социалистической Болгарии.

Избирая жанр историко-биографический, постановщик отказывается от его традиционных построений. Последовательному хронологическому развитию событий он предпочитает их кульминацию, берет эпицентр драмы — пять часов перед казнью генерала. В этом отрезке времени концентрируется, отбирается то, что выявляет суть конфликта, смысл исторической трагедии. Поэтому режиссер свободно оперирует прошлым и настоящим, не прибегая к традиционным наплывам, отделяющим воспоминания от реальности, день минувший от нынешнего, а соединяя их как бы в едином действии. Не раз покинет место смертника генерал, сменив арестантскую одежду на военный мундир или штатское платье. Покинет, чтобы пройти торжественной поступью и, прежде чем возложить цветы в честь погибших болгарских патриотов, демонстративно отодвинуть венок, только что установленный гостями царя Бориса — гитлеровскими офицерами. Чтобы встретиться по заданию с подпольщицей Светлой. Чтобы отказаться от возможности скрыться, бежать. Чтобы снова появиться в царских покоях и попытаться воздействовать на Бориса, убедить его не втягивать страну в войну с Россией.

Поединок царя Бориса и генерала Заимова—поединок моральный и психологический — вот что является движущей пружиной фильма, его нервом. Через нравственный конфликт героев раскрываются драматические события времени.

Царь Борис мнит себя высоким политиком. На самом деле оказывается мелким политиканом. Ибо верх берет не искренняя забота о судьбах своего народа, о его исторических традициях и перспективах, а желание занять более видное место за столом европейских держав, стремление утвердить себя как заметную историческую личность.

Достоинство народа, его суверенность, его будущее—единственное, что занимает Заимова, лишенного честолюбивых помыслов и корыстных целей, чуждого шовинистической идее национального самоутверждения во что бы то ни стало.

Спор царя и генерала идет то исподволь, то впрямую, то сглаженный дипломатической осторожностью Бориса, то, напротив, обостренный его рафинированной демагогией. И не только словесная дуэль обнажает коренное расхождение двух жизненных позиций, двух мировоззрений—это подтверждают поступки, действия героев, внутреннее столкновение обнаруживает полярность духовных систем.

Такая расстановка сил таила в себе опасность схемы. Но роль монарха досталась Науму Шопову, актеру, чье творчество — это всегда самостоятельный поиск, индивидуальная трактовка, своя концепция. Дискуссионное прочтение Шопов предпочитает привычному, устоявшемуся, апробированному. Поэтому в Борисе он прежде всего стремился не к «наказанию порока», а к исследованию человеческой личности, к объяснению внутренних побуждений.

Актер не спешит вынести приговор, пожалуй, даже он склонен доверить это зрителям, своей же задачей почитает раскрыть сущность Бориса III, неизменно искавшего популярности в народе, но так и не установившего с ним прочных контактов, оказавшегося в духовной изоляции.

Появиться на крестьянской свадьбе, похлопать по плечу жениха, вручить денежную ассигнацию растерянной невесте и последовать дальше удовлетворенным собственным демократизмом — это еще не значит быть с народом. И кепочка и рабочая спецовка выглядят дешевым маскарадом, если ты не трудился в три пота, а всего лишь красовался... Истинная любовь к народу не терпит показухи, ей чужда поза, претит самолюбование. Она требует других выражений преданности и сочувствия. Не демонстративных и громогласных, а по существу. Вот здесь царь Борис пасует. Здесь он, решивший бросить народ в кровавую бойню войны, пытается прикрыть этот предательский шаг неубедительными тирадами о «необходимости жертв».

Знакомые аргументы! Многие позорные исторические акции находили подобное оправдание в защиту. Как раз в устах тех, кто говорил о величии народа, а низводил его до роли безропотного исполнителя.

Однако же Борис в фильме не железный диктатор, уверенно шагающий к поставленной цели; Наум Шопов играет человека колеблющегося; нет в нем твердой воли, спокой-

ной решимости. Натура нервная, легко возбудимая, склонная к самоанализу... В сложной психологической партитуре ведет актер роль, стремясь к объективной правде характера.

Заимов арестован, обвинен в государственной измене, приговорен к смертной казни. Внутренне Борис сопротивляется этому решению. Самостоятельность позиции генерала, его последовательность не могут не вызывать уважения. Конечно, он герой. Но вместе с тем предатель!— пытается убедить себя царь. «Хочу послушать голос предателя», — и ставит пластинку с записью судебного заседания, и напряженно слушает, и залпом выпивает одну рюмку, другую... И начинает внутренний монолог, который режиссер на экране строит как диалог героев: на высокой, выдвинутой вперед тюремной лестнице стоит Заимов, а где-то внизу, невидимый зрителю — слышен только его голос — царь Борис.

— Почему ты это сделал?

— По велению сердца.

— Но это измена.

— Служение лживым идеалам хуже измены.

— Я не могу тебя понять.

— Ты ослеплен властью.

— Ты не такой, как все... Уважаю тебя, даже люблю...

— Любишь то, чего не имеешь сам. И потому хочешь убить.

— Замолчи! Замолчи!

В этом самопризнании (мы не цитируем монолог дословно, передаем лишь его смысл) — ключ к пониманию психологии Бориса, к разгадке его драмы. И объяснение следующего шага царя: «Перед тем как вести его на расстрел— дать прошение о помиловании и держать у столба, пока не подпишет». «Помилованный герой, в сущности, уже не герой...»

Вот оно, столкновение реальных внутренних противоречий! Душевный порыв— «уважаю, даже люблю» и честолюбие — «помилованный герой уже не герой».

И потому так томительны, так тяжки часы ожидания расстрела. Не только для Заимова, для присутствующих на печальной церемонии офицеров и солдат, но и для самого Бориса. Сцены охоты, которой царь хочет отвлечь себя, может быть, лучшие по своей выразительности в раскрытии образа, понимания характера. Спасительного успокоения нет —Борис здесь сам обложенный, загнанный в ловушку, нервно требующий ежеминутной телефонной связи, надеющийся еще на благополучный исход (просьбу Заимова о помиловании) и вместе с тем где-то понимающий тщетность этой надежды. Напряжение морального поединка достигает здесь высшего накала, за ним неизбежный, закономерный кризис: нравственный, политический — одного и торжество другого.

Поражение Бориса III, к которому так убедительно подвел своего героя Наум Шопов (удостоенный за эту роль премии Карлововарского кинофестиваля), подчеркивает значительность нравственной победы генерала Заимова. Но, как это ни парадоксально, в этом и сила и просчет фильма. Да, наши симпатии всецело отданы Заимову, как истинному патриоту. Петр Слабаков играет искренне, сердечно, внушая большое уважение к исторической роли генерала, к его подвигу. Артист нашел верную интонацию в изображении национального героя, он избегает котурнов, не стремится водрузить кинематографический образ на пьедестал, придать ему черты застывшей монументальности. («Истина — в простоте, — говорил актер в одном из интервью.— Я помню расстрел двадцатипятилетнего антифашиста. Это было двадцать с лишним лет назад. Он умер без позы, тихо, и это потрясло».) Как прост и вместе с тем величествен в своем национальном достоинстве генерал, когда с презрением отодвигает в сторону дар фашистских офицеров и ставит свой венок к доске павших героев, не обращая внимания на гнев царских приспешников. Сколько жизнелюбия излучает лицо Заимова в короткие минуты отдохновения, душевной раскрепощенности, когда вместе с юной соратницей по подполью восемнадцатилетней Светлой взмывает, подброшенный качелями, высоко в солнечное небо. И все же... Все же характер Заимова в картине однотонен, ему не хватает той психологической многогранности, порой неожиданности, что привлекает в Борисе — Шопове. Сожаления наши и упреки меньше всего в адрес исполнителя. Будь драматургический образ более всеобъемлющим, разносторонним — нашлись бы новые краски у актера, богаче стала бы палитра. Легендарная личность болгарского генерала, патриота-борца, открывала большие возможности для кинематографа. Не сработала ли здесь известная инерция в понимании героического, в трактовке «проблемы героя»?

При всем том «Царь и генерал» вызывает уважение серьезностью труда художника, важностью и широтой творческой задачи. Конечно, можно было бы предъявить картине и еще ряд претензий, в частности посетовать на то, что в ней не подхвачена, не развита, не углублена тема шовинизма как начала, питательного источника фашизма. Но не будет ли это требованием иного фильма, не вправе ли авторы ограничиться наметками волнующего их разговора, который нуждается в особой, специальной разработке?

«Царь и генерал» всего лишь вторая постановка Выло Радева, дебютировавшего картиной «Похититель персиков» и уже сразу обратившего на себя внимание этим дебютом. Уверенный профессионализм, четкость, современность режиссуры В. Радева, сотрудничающего с отличным оператором Бориславом Пунчевым, умение точно выбрать актера и представить его как бы в новом, лучшем качестве (в «Похитителе персиков» такой свежей, яркой была работа Невены Кокановой, в «Царе и генерале» впервые столь значительно раскрылся на экране интереснейший мастер Наум Шопов, до того известный в кинематографе по небольшим ролям)—все это делает нетерпеливым наше ожидание новых работ Радева.

Н. ИГНАТЬЕВА

# КЕННЕТ ТАЙНЕН ИНТЕРВЬЮИРУЕТ ОРСОНА УЭЛЛСА

Интервью началось с шутки. В ответ на вопрос известного английского критика и искусствоведа Кеннета Тайнена: «Кто за весь период вашей тридцатилетней славы сумел наиболее верно вас охарактеризовать?» — знаменитый киноартист и режиссер Орсон Уэллс заявил: «А я не того вовсе хочу, чтобы меня характеризовали верно,— я хочу, чтобы меня характеризовали лестно. И вообще, навряд ли кто-либо из тех, кто вынужден своим искусством добывать себе пропитание, хочет, чтобы о нем писали правду, по крайней мере в печати. Все мы ищем способ привлечь зрителя. Поэтому нам нужны хорошие отзывы».

Беседа критика с Уэллсом, напечатанная в одном из номеров «Обзервера», длилась долго. Вероятно, прежде всего потому, что Тайнен обратился к Уэллсу с рядом значительных, важных для всякого деятеля искусства вопросов. Но отчасти, возможно, и потому, что Уэллс, по его собственному признанию, всегда рад интересному разговору.

Рассказывая о себе, Уэллс объяснил Тайнену, что в свое время переселился в Южную Европу, привлеченный «большей щедростью и теплом южно-романской культуры». «Мне неуютно в таком обществе, где нет естественного веселья — сказал он.— Я не осуждаю сурового мира северной культуры, например мира художников типа Ингмара Бергмана; просто этот мир мне чужд. Швеция, в которой я люблю бывать,— веселая страна. Но Швеция Бергмана всегда вызывает у меня в памяти слова Генри Джеймса, сказанные им об ибсеновской Норвегии,— будто от нее пахнет «духовным парафином». Я совершенно согласен с этими словами».

Известно, что Уэллс рано лишился матери, а с 15 лет рос без отца. Тайнен спросил артиста, не отразились ли в выборе им сюжетов для своих фильмов эти биографические факторы.

— Не думаю,— ответил Уэллс.— Нет... Любой сюжет привлекает меня своими достоинствами, а не перекличкой с какими-либо моментами моей биографии. Например, история Фальстафа — лучшее из всего созданного Шекспиром. Великолепный треугольник «Отец-король — Фальстаф — сын-принц» не имеет себе равных в литературе, авторство здесь всецело принадлежит Шекспиру.

Отвечая на вопросы Тайнена, Уэллс далее высказался следующим образом о творчестве некоторых своих коллег:

Об Антониони. Некий молодой американский критик недавно сказал, что одно из самых крупных открытий нашего века — это ценность скуки как объекта художественного творчества. Если считать это заявление верным, то Антониони — признанный пионер и основоположник этого жанра.

О Феллини. Его ограниченность — впрочем, в ней же следует искать главный источник его обаяния — в присущем ему сильном провинциализме. Его фильмы напоминают мечтания подростка из захолустного городка о столице... К сожалению, у него можно наблюдать опасные симптомы скатывания к поверхностному искусству, которому нечего особенно сказать.

О Бергмане. Как я уже говорил, я не разделяю ни интересов его, ни тревог. Его искусство гораздо более чуждо мне, чем, например, искусство японских режиссеров.

О Стэнли Кубрике и Ричарде Лестере. Они единственные, чье искусство мне близко, если отвлечься от старых мастеров. А из старых я люблю Джона Форда, Джона Форда и еще раз Джона Форда.

После этих весьма прямолинейных высказываний Уэллса о своих коллегах разговор коснулся более общих тем.

— В каком направлении, на ваш взгляд, будет развиваться современное кино?— спросил Кеннет Тайнен.

— Я надеюсь, что оно вообще будет развиваться,— сказал Уэллс.— На протяжении более двух десятилетий в киноискусстве не было ни одной сколько-нибудь крупной революции, а отсутствие революций ведет к застою, откуда недалеко уже и до упадка. Я надеюсь, что вскоре родится какой-нибудь совершенно новый вид кино. Но в ожидании этого необходимо придумать какой-нибудь иной, несравненно более дешевый способ производства фильмов. В противном случае великая революция не состоится и художник никогда не обретет свободу.

Затронув вопрос о свободе художника, артист сказал, что он против всякого применения цензуры по отношению к произведениям искусства. «Однако при всех условиях любая пропаганда против добрых, любовных отношений между людьми недопустима и, вероятно, должна быть запрещена»,— добавил он.

— Многие западные художники в наши дни думают, что современное искусство может возникнуть из случайности. В качестве примера обычно называют «действенную живопись», «какофоническую музыку» и театрализованные представления — «хэппенинги». Считаете ли вы, что возможно творить искусство непреднамеренно?— спросил еще Тайнен.

— На этот вопрос я должен ответить категорическим «нет». Произведение искусства есть результат сознательного творчества человека, предполагающего духовную связь с другими людьми. Когда же какой-либо случайный предмет или эпизод превозносится как произведение искусства, когда бессознательность красоты возводится в культ — это значит, что мы переживаем величайший упадок во всей истории Запада.

— А каково, по-вашему, влияние рекламной промышленности в Америке на деятельность художников?— продолжал допытываться Тайнен.

— Рекламный бизнес оказывает самое губительное влияние на все виды искусства, с которыми он соприкасается. Он не только совращает художника, но и иссушает его, вынимает из него душу. Рекламные агенты захватили весь мир искусства — в результате многие художники сами мыслят и поступают, как бизнесмены. Иной изобразит на картине супницу и назовет это искусством. А ведь если мастерски изготовленная супница и впрямь еще может считаться произведением искусства, то изображение этой супницы — никогда.

— Каким бы вы хотели остаться в памяти поколений?— спросил, завершая беседу, Кеннет Тайнен.

Задушевный и серьезный ответ Орсона Уэллса прозвучал, как неожиданное опровержение шутки, с которой началось интервью.

— Мне нужно ровно столько успеха, сколько необходимо для того, чтобы я мог продолжать мою работу,— сказал артист.— Это искренние слова, а не поза. Я считаю, что тяга к успеху постыдна, и трудно представить себе что-либо более вульгарное, чем забота о посмертной славе.




## БОЛГАРИЯ

Авторы картины «Последний воевода» Евгений Константинов и Никола Вылчев выстраивают запутанную мозаику погонь, преследований, засад, стычек, умопомрачительно метких выстрелов. Из стихии полуковбойских подвигов вырастает колоритная фигура центрального персонажа картины — бандита Митьо Ганева, из всех сравнений предпочитающего сравнение с одиноким волком, последнего, не присягавшего «царю и отечеству» воеводы Родопских гор, по собственной воле слагающего с себя эту честь.

Восстание 1923 года, вспыхнувшее после фашистского переворота и прихода к власти правительства Цанкова, восстание, которое историки называют первым в мире антифашистским восстанием, подавлено. В горах еще скрываются отряды повстанцев — все время на марше, в движении или на коротком отдыхе в тщательно замаскированных укрытиях, чтобы сбить со следа, запутать, перехитрить жаждущих крови преследователей. Бандитский вожак Ганев встречает один из таких отрядов случайно где-то в самой глуши своих владений. Короткое знакомство с этими побежденными, но не сломленными людьми подрывает целостность жизненной программы родопского бунтаря-анархиста. Он стремится стать «своим» для скрывающихся повстанцев и гибнет, жертвуя собой ради только что обретенных товарищей.

## ГДР

Название нового телевизионного фильма режиссера Ганса-Иоахима Хильдебрандта «Он действовал в одиночку». Вернер Тёльке — актер и автор сценария — после картин «Мертвые не говорят» и «Вдвое больше или ничего» снова обращается к материалу из современной западногерманской действительности. Сам Тёльке в этой уголовной драме исполняет роль комиссара Вебера — не супермена, не ясновидящего всезнайку, а честного борца за правду и справедливость против преступлений в этом мире.

«К сожалению, преступление это не придумано. Не проходит дня, чтобы до нас не дошли из «свободного мира» сообщения о чудовищных событиях... Меня в особенности интересует такой материал, который вскрывает связи с общественной жизнью и который помогает осветить закулисную сторону событий», — говорит Тёльке.

●

«Тема антифашистского движения, — пишет в журнале «Фильмшпигель» Манфред Фридрих, — питала художественную фантазию многих кинотворцов во всем мире и побуждала их к созданию значительных произведений».

Эта тема лежит в основе нового фильма ГДР «Долина семи лун», поставленного режиссером Готтфридом Кольдицем. «Долина семи лун» — рассказ о любви еврейской девушки Мартины, бежавшей от своих преследователей в отдаленное бескидское село, и юного Радека, которого официальный указ нацистов превратил в «фольксдойче». Эта любовь подверглась множеству испытаний, и молодые люди в конце концов поняли, что для них не может быть ни бегства в страну иллюзий, ни возможности уйти от проблем реального мира. Их частная судьба оказывается тесно связанной с большими политическими проблемами, с общей борьбой против фашизма...

Этот новый фильм ДЕФА предлагает вниманию зрителей множество острых конфликтов и ситуаций, многообразие человеческих судеб и характеров.

●

Хорст Зееман, режиссер студии ДЕФА, закончил работу над новым музыкальным фильмом «Свадебная ночь под дождем». Героиня картины юная и привлекательная Габриелла увлекается верховой ездой и становится жокеем. Видное место в этом фильме уделено музыке. Она звучит и в Конгрессхалле, и в отеле «Беролина», и под сводами вокзала на Александерплатц, и в лунном свете старинных уголков столицы ГДР, и в Будапеште — над волнами Дуная, во время гастрольной поездки немецкого цирка «Олимпия». «Однако, — заявил постановщик фильма, — мы намерены создать наш «мьюзикл» совсем непохожим на его предшественников. Привнеся в фильм элементы поэзии и фантазии, мы хотим наполнить картину оптимистическим содержанием и настроением». Хорст Зееман — совсем молодой кинематографист. Вернувшись из армии, он в течение пяти лет учился в киношколе Бабельсберга, был ассистентом Сергея Герасимова на съемках фильма «Люди и звери», а в качестве дипломной работы снял сатирический киногротеск. Режиссер любит музыку, играет на флейте, трубе, фортепьяно и гитаре, пел в вокальных коллективах и сочинял легкую музыку. Идею своего фильма он вынашивал три года.

●

«Знамя из Кривого Рога» — новый художественный фильм, который ставит на студии ДЕФА Курт Метциг по сценарию, написанному Гансом-Альбертом Педерцани. Фильм, который коллектив решил завершить к 50-летию Великого Октября, представляет собой экранизацию романа Отто Готше, рассказавшего историю красного знамени из Кривого Рога, которое в годы фашизма сохранили горняки копей Мансфельда, носители славных революционных традиций немецкого рабочего класса. На общем собрании творческого коллектива Курт Метциг сообщил: «Мы будем вести съемочные работы не в павильонах студии, а главным образом на натуре, более чем в 30 различных местах республики. В картине будут воссозданы нелегкие условия труда и быта горняков Мансфельда в 1929—1945 годах. Однако это будет вовсе не мрачный фильм. Мы хотим сделать яркий, наполненный светом фильм, способный продемонстрировать силу горняков». В роли рабочего Брозовского снимается Эрвин Гешоннек, его жену Минну играет Марга Легаль. В других ролях — Хельмут Шелльхардт, Гарри Хиндемит, Йохен Томас, Ева-Мария Хаген, Манфред Круг, Дитер Вин, Мартин Флёрхингер, Рудольф Ульрих, Альфред Мюллер.



•

«Борцы и победители» — так называется пятнадцатисерийный научно-популярный фильм, подготовленный телевидением Германской Демократической Республики. Революционная история страны с 1848 года до наших дней пройдет перед зрителями. В фильме использованы различного рода документы, фотографии, кинохроника, игровые эпизоды.

•

Кинофальшивка «Процесс о поджоге рейхстага», состряпанная режиссером Михаэлем Мансфельдом в Боннской республике, вызвала активный протест деятелей культуры ГДР. «Действительная цель этого фильма,— заявил д-р Александр Абуш,— состоит в том, чтобы содействовать шовинистическим и антикоммунистическим тенденциям в империалистической политике правительства Кизингера — Штрауса...»

Хедда Циннер — автор пьесы, по которой на ДЕФА был создан фильм «Чертов круг», посвященный Лейпцигскому процессу, сказала: «Фильмом Мансфельда Бонн под маской объективности пытается создать ложную картину истории». Фильм «Чертов круг», созданный кинематографистами ГДР в 1955 году (режиссер Карл Бальхауз), недавно вновь был показан по телевидению республики.

•

Сборник, посвященный кинематографии африканских и латиноамериканских стран, подготовлен научно-исследовательским институтом при Высшей школе киноискусства совместно с дирекцией Лейпцигского международного фестиваля документальных и короткометражных фильмов. Это ценное издание содержит статьи и материалы, авторы которых — киноведы ГДР, Франции, ОАР, Бразилии, Италии, Кубы — дают анализ современного состояния и важных проблем национального киноискусства в государствах Арабского Востока, Африки, Латинской Америки.

## ИСПАНИЯ

«Дон-Кихот» режиссера Григория Козинцева — первый советский фильм, показанный на коммерческих экранах Испании после гражданской войны 1936—1939 годов.

## ИТАЛИЯ

София Лорен заявила журналистам, что после некоторого перерыва она вернется к работе в кино. Вместе с Витторио Гассманом она будет сниматься в фильмах «Ох уж эти призраки!» — экранизации известной пьесы Эдуардо Де Филиппо. Ставит фильм режиссер Ренато Кастеллани — постановщик знакомой советским зрителям кинокомедии «Два гроша надежды».

•

Режиссер Джанни Пуччини готовится осуществить замысел, давно вынашиваемый итальянскими прогрессивными кинематографистами, — поставить фильм о подвиге «папы Черви» и его семи сыновей—героически погибших партизан (книга Черви «Семь моих сыновей» знакома нашему читателю).

•

В древнем городе Ассизи состоялось совещание, посвященное религиозному кино. Его цель «установить, какие религиозные фильмы годны для человека 60-х годов». Совещание сопровождалось дискуссией на тему «Возможности и опасности религиозной тематики в современном кино». Руководил дискуссией критик Ковалларо, участвовали в ней генеральный директор итальянского радио и телевидения Этторе Бернабей, известный драматург и сценарист Диего Фаббри, режиссеры Элио Петри и Марко Феррери, шведский кинокритик и режиссер Йорн Доннер, бельгийский иезуит Жос Бюрвениш (друг и советчик Бергмана). Устроитель дискуссии — католическая организация «За христианскую цивилизацию».

Это совещание — двенадцатое по счету, периодически созываемое итальянскими католическими организациями, занимающимися кино. Участвовало в совещании около 160 кинематографистов — не только католических взглядов, но и режиссеры и кинокритики прогрессивного направления — Карло Лидзани, Пио Балделли, Фернальдо Ди Джамматтео и другие.

•

Многие известные киноактеры — например, Альберто Сорди и Уго Тоньяцци — меняют профессию, выступая в качестве режиссеров своих фильмов. Популярный итало-французский актер театра и кино Серж Реджиани неожиданно с огромным успехом выступил в качестве шансонье.

Впервые Серж Реджиани дал концерт в Париже год назад, сейчас он выступает в Миланском Малом театре («Пикколо Ди Милано») вместе со своей женой Барбарой. Каждая его песня — маленькая пьеска, страстный монолог. «Это не отдых, а эксперимент,— говорит Реджиани.— Песня — замечательное средство диалога, контакта, тесной связи с публикой».

Свои песни Реджиани адресует самой широкой аудитории, народному зрителю.

•

В течение десяти дней бастующие слушатели Римского экспериментального киноцентра занимали здание института, стремясь привлечь внимание итальянской общественности к своим требованиям: упорядочить учебный процесс и укрепить материальную базу института. На пресс-конференции, состоявшейся в дни забастовки в институте, слушатели подчеркивали, что непорядки в Киноцентре — составная часть кризиса, переживаемого ныне всей итальянской высшей школой и вообще культурой. Освободив здание Киноцентра, слушатели решили продолжать «активную забастовку»; лекции будут проводиться в других помещениях силами самих «забастовщиков» и приглашенных ими лиц. Бастуют также и студенты Академии драматического искусства.

О своей солидарности с бастующими заявили кинематографисты Карло Лидзани, Уго Пирро, Марчелло Мастроянни, Нино Манфреди, Пьер Паоло Пазолини, Федерико Феллини и другие.



●

Режиссер Луиджи Дзампа снимает фильм «Милые дамы» с участием четырх популярных актрис — Урсулы Андрес, Клодин Оже, Вирны Лизи и Маризы Мелл. Это сатирическая кинокомедия, показывающая нравы дам из «высшего общества» современной Италии.

На близкую тему ставит фильм и режиссер Марко Феррери. В его комедии «Гарем» рассказывается о женщине-архитекторе, решительно отстаивающей свою независимость и имеющей «гарем» из четырех любовников. Роль героини фильма — Маргариты — исполняет американская актриса Кэрол Бейкер, в числе других участников — Ренато Сальватори и Гастоне Москин, ныне один из самых популярных характерных актеров итальянского кино.

●

Отечественный «вестерн» продолжает оставаться самым кассовым жанром итальянского кино. Сейчас к этому жанру обратился даже такой серьезный режиссер, как Флорестано Ванчини. Он поставил фильм «Долгие дни мести» с участием популярного актера Джулиано Джеммы, прославившегося исполнением ролей ковбоев. Хотя эта лента стоит на несколько более высоком художественном уровне, чем другие, от Ванчини, как отмечает критика, можно было ожидать большего.

Режиссер Джулио Петрони снимает в Испании «вестерн» «От человека к человеку», выделяющийся своей мрачной жестокостью даже среди других итальянских картин этого жанра.

Продолжая обыгрывать цифру семь («Великолепная семерка», «Семь пистолетов для Мак-Грегоров» и т. д.), режиссер Франко Джиральди ставит вестерн «Семь женщин для Мак-Грегоров». «Новое» в этом фильме заключается в том, что в нем непрерывно стреляют из винчестеров девушки — семь его юных героинь.

●

Газета «Паэзе сера» поместила интервью с Марчелло Мастроянни, снимающимся в фильме Висконти «Чужой» (по роману Камю). На вопрос, удовлетворяет ли его эта актерская работа, Мастроянни ответил: «Более чем удовлетворяет. Вы знаете, что об этой роли говорили уже давно. В один прекрасный момент моя кандидатура отпала из-за контракта с Феллини. Потом фильм Феллини («Путешествие Дж. Масторны») лопнул, и вновь всплыло мое имя. Сегодня «Чужой» — это персонаж, которого хотел бы воплотить каждый актер, и я в общем думаю, что мне повезло».

●

Римские газеты публикуют сообщения, свидетельствующие о развитии связей между итальянской кинематографией и кино социалистических стран. В Риме закончились предварительные переговоры с болгарской делегацией о совместном итало-болгарском производстве фильмов. Вслед за широким показом итальянских кинокартин в Румынии в итальянской столице состоялись «Четыре дня» румынского кино, в ходе которых с успехом демонстрировались новые румынские фильмы и выступили члены румынской киноделегации.

●

Режиссер Альберто Латтуада ведет съемки фильма «Дон-Жуан на Сицилии» — экранизации одноименного произведения покойного писателя-сатирика Витальяно Бранкати.

## ЛИВАН

Исполнилось 10 лет со времени организации киноклуба в Бейруте. К концу прошлого года он насчитывал 864 члена. Главной своей задачей киноклуб считает поддержку истинных произведений искусства в противовес той антихудожественной продукции, которая занимает главенствующее положение на экранах страны. Среди фильмов, просмотры которых были организованы за последнее время клубом,— «Любимая» Тони Ричардсона, «Любовные похождения блондинки» Милоша Формана, «Носферату» Мурнау, «Октябрь» Эйзенштейна.

## МЕКСИКА

Девятый смотр фильмов, награжденных на международных фестивалях, проводящийся в курортном городке Акапулько, совпал с отмечавшимся по всей стране пятидесятилетием мексиканского кино. В связи с этим Мексика была представлена на фестивале двумя фильмами: «Педро Парамо» (режиссер Карлос Вело), снятым по одноименному роману Хуана Рульфо, и «Беда» (режиссер Хильберто Гаскон) — совместно с США.

Не обошлось на фестивале и без скандала. Как известно, Мексика не поддерживает дипломатических отношений с франкистской Испанией. В то же время в смотре участвовал испанский фильм. Несмотря на то что испанская делегация находилась в Акапулько полуофициально, она потребовала, чтобы среди флагов других стран-участниц был поднят на флагштоке и франкистский флаг. Однако директор смотра Марио Мойя Паленсия, являющийся в то же время генеральным директором мексиканской кинематографии, отказался сделать это. Тогда испанская делегация в знак протеста покинула Акапулько.

Вне конкурса на фестивале демонстрировался советский фильм «Война и мир» (1-я и 2-я серии).

По свидетельству киногазеты «Сине Мундиаль», самыми слабыми фильмами смотра оказались картины, награжденные на фестивале в Сан-Себастьяне (Испания).

Газета отмечает, что принцип отбора фильмов для участия в этом смотре не всегда дает возможность показать самые интересные фильмы. Так, в свое время в смотрах в Акапулько не участвовали такие, например, фильмы, как «Виридиана» и «Мать Иоанна от Ангелов».

●

Вновь начала покрываться лесами и красками знаменитая стенная роспись в здании Национальной ассоциации актеров Мексики, посвященная истории кино. Ее автор — известный мексиканский художник Давид Альфаро Сикейрос, ближайший друг и сподвижник Диэго Риверы. Это о них говорил кинооператор Габриэль Фигероа, оценивая значение живописи в развитии мексиканского киноискусства: «Наша кине-




матография в основном живописна... Диэго Ривера, Клементе Ороско, Давид Альфаро Сикейрос — лучшие художники поколения — создали стиль, замечательно передающий дух страны и народные чаяния. Наши пути уже были заранее намечены художниками, нам нужно было только передать в кадрах то, что они выразили в своих картинах и фресках».

Начав роспись, Сикейрос потребовал от руководителей ассоциации предоставления ему полной свободы творчества. Это не понравилось тогдашним руководителям ассоциации, тем более что художник пошел по пути отображения в своей работе политических и социальных конфликтов, которыми так изобилует история мексиканского киноискусства. И роспись была приостановлена. Затем тюремное заключение помешало Сикейросу вернуться к работе. Только теперь, через тридцать лет, он получил возможность ее возобновить.

●

Луис Бунюэль, заканчивающий в Париже постановку своего нового фильма «Денная красавица», дал интервью президенту Мексиканской организации киножурналистов Энрике Фигероа, в котором рассказал о работе над фильмом и его кратком содержании. Интервью опубликовано в ежедневной газете мексиканского кино «Эсто».

«Я стремился показать кинематографическими средствами мысли человека, мозг которого, будучи занят разрешением какой-либо проблемы, обладает способностью немедленно переключиться на какой-то другой объект, перенестись из одного уголка Земли в другой. Вот мы, например, — сказал Бунюэль, обращаясь к корреспонденту и стремясь наглядно проиллюстрировать высказанное им положение, — находимся сейчас с вами в Париже, за несколько тысяч километров от вашей родины, однако я могу, так же как и вы, воспользовавшись паузой в нашем разговоре, мгновенно перенестись в Мексику, подумать о своем доме, о друзьях, оставшихся там. И кино способно очень легко проделать то же самое. Пользуясь изобразительными средствами кинематографа, мы можем моментально перенести зрителя отсюда в далекую Мексику, в какое-нибудь кафе и предложить ему чашку кофе...»

## ПЕРУ

В течение многих лет, как отмечает газета перуанских кинопрокатчиков «Ля семана синематографика», высший совет цензуры Перу никак не решается пропустить на экраны страны вошедший в классику мирового киноискусства советский фильм «Броненосец «Потемкин». По сообщению газеты, такое решение цензуры объясняется нежеланием определенных кругов страны знакомить население и особенно молодежь Перу с достижениями мировой культуры и исходит от лиц, не имеющих ничего общего с киноискусством.

## РУМЫНИЯ

Вернется или не вернется Ион Попеску-Гопо в мультипликацию? Этот вопрос в течение ряда лет дебатировался на страницах румынской прессы, в кинематографических кругах и просто зрителями. Известный режиссер-мультипликатор, обладатель бесчисленных международных премий, Ион Попеску-Гопо неожиданно для всех ушел в игровое кино, поставив один за другим несколько фильмов: «Украли бомбу», «Шаги к Луне», «Белый арап», «Фауст XX века». На прошлогоднем международном фестивале мультипликационных фильмов в Мамае знакомый гоповский человечек снова появился на экране в фильмах-«пилюлях» (так назвал этот жанр сам автор: протяженность экранной жизни фильма равна одной минуте). «Краткость, — говорит Гопо, — заставляет режиссера добраться до сути, выразить идею в синтезированной форме». Одна из ранних гоповских картин «Семь искусств» фактически состояла из семи фильмов-«пилюль», каждый из которых рассказывал о рождении одного из видов искусства. «Сейчас, — продолжает Гопо, — я задумал своего рода мультэнциклопедию. 150 фильмов расскажут об изобретениях и изобретателях, знаменитых людях и выдающихся произведениях, о легендарных героях и о том, как возникли чувства на Земле».

Это из области проектов. Из законченных работ — еще один фильм-«пилюля». Его Гопо послал на международную выставку в Монреаль. Это сатирический фильм, осуждающий войну и тех, кто, забыв ужасы, пережитые человечеством, готовит новую бойню, не давая людям спокойно жить на своей земле... «Трагедия Вьетнама, где народ долгие годы не имеет ни дня передышки, стояла у меня перед глазами, когда я работал над фильмом».

●

Режиссер Георге Витанидис приступил к съемкам картины «Начальник отдела душ» по известной пьесе Александру Миродана, которая выдержала более 300 представлений на сцене Бухарестского театра комедии. Главную роль, вернее две главные роли — начальника отдела душ райисполкома имени «30 декабря» — персонажа из снов героини фильма Магдалены и влюбленного в нее вполне реального молодого метеоролога Горэ — исполняет народный артист Раду Белиган — художественный руководитель Театра комедии и один из ведущих актеров румынского кино.

На вопрос корреспондента «Чинема», помогает или мешает работе над ролью тот факт, что актер эту роль более 300 раз исполнил в театре, Раду Белиган ответил: «По сравнению с другими актерами, занятыми в фильме, я обладаю одним бесспорным преимуществом: процесс «перевоплощения», «вхождения в образ» для меня закончен, я готов к «выпуску спектакля». Мне осталось вывести моего героя на новые просторы, ибо «просторы» сцены и экрана далеко не совпадают, и предложить ему общаться с совершенно незнакомыми людьми. В фильме у меня другие партнеры, чем на сцене, и это, естественно, меняет взаимоотношения моего героя с ними. Но меня ждет другая трудность.




Много раз сыграв в театре эту роль, я, конечно же, потерял спонтанность чувств, сиюминутность действий. Обрести их вновь — моя задача».

●

В главной роли фильма «Подземная работа», посвященного нефтяникам, снимается популярный киноактер Юрие Дарие. Героя, которого изображает он в фильме, Дарие считает наиболее интересным в своей творческой жизни. «Это беспокойный человек, действия которого не лишены грубости. Автор сценария Ион Григореску призывает к честности, к чувству личной ответственности, но он не преподносит готовых рецептов решения социальных вопросов, которые ставит фильм».

●

«Кто откроет дверь?» — фильм режиссера Георге Наги снимается в павильонах киностудии «Букурешть» в Буфте, недалеко от румынской столицы. Авторы сценария — полковник милиции Штефанеску и поэт Андрицою — рассказывают о мальчике, который, живя вместе с не понимающей его матерью и грубым отцом, удаляется от семьи и, связавшись с преступной бандой, попадает в детский исправительный дом.

## УРУГВАЙ

Уругвайская пресса отметила лучшие фильмы из числа показанных на экранах страны за истекший год, а также творческих работников, произведения которых были признаны лучшими.

Лучшим фильмом признан итальянский фильм «Туманные звезды Большой Медведицы» (режиссер Лукино Висконти); лучшим сценаристом — Рей Ригби — за сценарий фильма «Холм» (Англия); лучшим режиссером — Хироси Тесигахара — за фильм «Женщина песков» (Япония); лучшим актером — Энтони Куин — за исполнение заглавной роли в фильме «Грек Зорба» (США), лучшей актрисой — Энн Бэнкрофт — за исполнение главной женской роли в фильме «Пожиратель тыкв» (Англия). В число лучших картин вошли также советские фильмы «Двое», «Отец солдата» и «Тени забытых предков».

## ФРАНЦИЯ

«Коллекционерка» — всего лишь второй после «Знака льва», выпущенного в 1959 году, полнометражный фильм Эрика Ромера. Кинокритик, сценарист и режиссер, он был, кажется, старшим среди зачинателей «новой волны»; но, по всей видимости, намерения и творческие соображения Ромера бывали интересней, плодотворней его осуществленных лент. Несколько лет он работал лишь по заказам телевидения, сделав короткометражные фильмы о «Дон-Кихоте», об индустриальном пейзаже, об Эдгаре По, о «Характерах» Ла Брюйера, о Паскале (с текстом философа Бриса Парэна), о поэтической автобиографии Гюго «Созерцания». Из его работы над телевизионной серией передач «Кинематографисты наших дней» вырос полуторачасовой телефильм «Целлулоид и мрамор».

«Коллекционерка» — одна из задуманных Ромером шести «новелл о морали» (до того им были сделаны узкопленочные, не увидевшие света фильмы «Булочница из Монсо» и «Карьера Сюзанны»). Творческой идеей режиссера, как можно предположить, было желание совместить опыт «киноправды» с традициями прозы восемнадцатого века, рационалистической, изощренной, хранящей сухость анализа в самых скабрезных картинах. Именно так Ромер хотел представить на экране историю, разыгрывающуюся на современном курорте. Критики сразу же вспомнили о Шодерло де Лакло, авторе «Опасных связей». Вспомнили и о Мариво, об утонченных интригах его любовных комедий.

●

Марсель Паньоль, драматург и режиссер, пьесы которого легли в основу известных фильмов «Мариус», «Фанни» и других, будет по книге своих воспоминаний ставить картину «Замок моей матери». Роль матери Паньоля сыграет Катрин Рувель, а роль отца — актер из Тулузы Жан Фагольс.

●

Жан-Пьер Лео, который был одним из мальчишек в фильме Трюффо «400 ударов» и недавно вернулся в кинематограф, снявшись у Годара («Мужской, женский»), сейчас исполняет главную роль в картине Жана Эсташа «У деда-мороза голубые глаза».

Режиссер картины явно рассчитывает на круг ассоциаций, связанных с первой «детской» ролью Лео; герои, как пишут критики,—это те же мальчишки, выросшие и переживающие радости и разочарования уже юношеские.

Не выражая особого восхищения этой несколько чувствительной картиной, рецензенты все же приняли с симпатией опыт «сентиментального очерка» с его житейской точностью и изяществом. Но короткому и среднему метражу довольно затруднен выход на экран («У деда-мороза голубые глаза» — средний метраж), и вот этот очерк идет сейчас, мучительно спаренный с новеллой «Инкубы», полной дьяволиц и покушающихся на женщин сатанинских черных козлов...

●

Шестеро режиссеров будут снимать в Париже, Лондоне и Женеве многосерийный фильм для цветного телевидения. Это будет двадцать шесть скетчей по двадцать шесть минут каждый — сюжеты и трюки разрабатываются четырнадцатью сценаристами; постоянным персонажем будет Фернандель — конечно, все в том же образе прилежного и добросовестного олуха, неудачника на бесчисленных поприщах. Серия будет называться «Любитель».

Телевизионные новеллы в общей сложности рассчитаны на 11 часов проекции, так что можно считать их самым длинным фильмом с Фернанделем. Актер не произнесет ни единого слова, что освободит продюсеров этого фильма, уже проданного на корню телевизионным компаниям нескольких стран, от хлопот с дубляжем.




## ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Кинематографической достопримечательностью ЭКСПО-67 стал «чехословацкий номер» — пятидесятисекундный фильм. Тридцатидвухлетний режиссер Павел Прохазка в монреальском театре Вандом получил золотую медаль и чек на 10 000 канадских долларов; работа молодого мультипликатора Пражской студии рисованных и кукольных фильмов сочтена лучшей из 256 представленных картин. Чехословацкий журнал «Кино» называет ее «минифильмом с макромыслью».

В госпиталь приносят увитого с ног до головы бинтами человечка. Носилки водружают на операционный стол, и над этим человеческим коконом из марли склоняется десяток врачей. Молниеносный консилиум, молниеносная операция — и человечек уже сидит на столе и гладит только что зашитый живот. Мгновение — и человечек спрыгивает со стола, еще мгновение — он облачен в военный мундир и каску. В руках у него появляется винтовка, ноги как бы автоматически приходят в движение, и, чеканя шаг, человечек выходит из кадра. В репродукторе звучит выстрел...

Журнал призывает развивать в Чехословакии жанр подобных «киноафоризмов», считая, что их можно демонстрировать совместно с выпусками хроники или передавать по телевидению, особенно во время перерывов.

●

Первый полнометражный фильм молодого словацкого режиссера Юрая Якубиско называется «Возраст Христа». Он еще не вышел на экраны, а пресса уже проявляет пристальное внимание к фильму. Журнал «Фильм а доба» напечатал обширные отрывки из сценария, в журнале «Кино» появился богато иллюстрированный репортаж со съемок, репортер записал «исповеди» играющих в картине актеров, пытавшихся определить суть картины и суть ее необычного названия. Иржи Сыкора, исполнитель центральной роли художника Юрая, только что закончившего Академию художеств, воспринимает фильм так: «Возраст Христа — это примерно тридцать лет, когда человек начинает понимать жизнь как цепь компромиссов. Художник Юрай и компромиссы? В жизни компромиссы иногда необходимы, в искусстве всегда невозможны». Постановщик Юрай Якубиско в режиссерской экспликации настаивает на ином толковании, в котором подчеркнут момент раздумья, растерянности героя, переоценки им прежних ценностей: «Возраст Христа — для меня философское понятие, обозначение критической минуты в человеческой жизни. Молодость кончается, и нужно проверить, как выглядят наши идеалы, далеки мы от них или близки, как они сами изменились с течением лет».

●

Красноречивость статистических данных об этом фильме полностью убеждает в справедливости закрепившегося за ним в чешской критике определения «грандиозное полотно»: трехсерийная картина «Маркета Лазарева» будет стоить в пять раз дороже обычного баррандовского фильма, демонстрация продлится около четырех часов; к концу 1966 года на нее израсходовано 58 000 метров пленки, в действии заняты 44 актера и 600 статистов, доспехи каждого из них весили более 18 килограммов.

В этой саге о крушении феодальных гнезд «статистика сюжетная» не уступает по размаху производственной: сплетаются и перекрещиваются многочисленные сюжетные линии, массовые сцены похода королевских войск против разбойничьего клана Козликов сменяются языческими по жестокости и дикому буйству страстей драками и грабежами. Фильм переполнен событиями, кровью, неистовством сражений. Нагромождение этого варварства неожиданно пронизывается любовью. Один из Козликов — Миколаш — похищает дочь своего врага Лазара Маркету. Маркета должна была стать монахиней; «внезапно оторванная от своих мечтаний, она попадает в совершенно иной мир. Сначала с Миколашем ее связывает грубое насилие; со временем она познает ложность и никчемность преклонения некоему неизвестному символическому авторитету».

Для Маркеты мир, даже жестокий и неистовый, притягательнее и полнокровнее уютной меланхолии самоотречения — на этом особенно настаивает режиссер, и «несомненно, что автор новаторских кинопроизведений «Белая голубка» и «Дьявольская западня» Франтишек Влачил не взялся бы за дорогостоящий фильм о событиях XIII века, не найди он в романе Ванчуры философии, которая ему близка, и не имей он возможности выразить в фильме идеи, понятные человеку нашего времени» (журнал «Чехословацкий фильм»).

●

Мрачной лирической комедией называет журнал «Чехословацкий фильм» новую работу Иржи Вайса «Молодожен, или Убийство по-нашему». У его героя выразительная фамилия Покорный: восемь часов за арифмометром в какой-то конторе, скучный вечер с книгой на диване, раз в неделю — шахматы, раз в месяц — театр. Потом происходит чудо: в доме отдыха Франтишек Покорный влюбляется в очаровательную женщину, понимая, что это безнадежно. Однако чудеса не прекращаются: Покорный слышит «да» и внезапно становится счастливым супругом. Жена уезжает в Прагу, нанося кратковременные визиты в семейное гнездышко. Мучимый мрачными предчувствиями, Покорный едет к жене и убеждается в их достоверности: красавица Алиса уже давно — любовница его начальника по службе.

Тьма сгущается, мрачные предчувствия переходят в «черные» финалы фильма, построенные по принципу «а что если...». Покорный приобретает револьвер и собирается застрелить любовников, но это опасно; проще испортить автомобиль и вызвать аварию, но и это невыполнимо; тогда убить Алису? — страшно; покончить с собой?.. О настоящем решении этой истории пишет критик газеты «Литерарни новини»: «Бессильный человек поступает по-нашему. Заходит к сильному человеку и объясняет ему,




что из-за этого тот может потерять и положение и силу, но если они договорятся, всего хватит на двоих... Бессильный умножает ряды сильных...» Через три года он уже директор филиала и отец очаровательного сына. «Иржи Вайс здесь открыто насмехается над этим нашим малым чешским ханжеством, которое все может обратить себе на пользу, которое охотно откажется от любой морали, если от этого что-нибудь перепадет: служебная карьера, призрак благосостояния, марципановое счастье» («Кино»).

## ЧИЛИ

В чилийском курортном городке Винья-дель-Мар состоялся V Международный кинофестиваль латиноамериканских стран, организованный Чилийским университетом, Министерством иностранных дел Чили и городским муниципалитетом Винья-дель-Мар. В этом форуме киноискусства Латинской Америки приняли участие восемь стран: Аргентина, Бразилия, Чили, Куба, Венесуэла, Уругвай, Перу, Мексика, представившие более 50 картин.

В рамках фестиваля была проведена первая встреча латиноамериканских режиссеров, во время которой обсуждались следующие проблемы: анализ тематики и формы латиноамериканской кинопродукции, производство фильмов в Латинской Америке, прокат независимых латиноамериканских фильмов, установление связей между латиноамериканскими кинематографистами.

Участники встречи отметили, что создалось очень тревожное положение с киноцензурой в Аргентине и Бразилии. Так, бразильский режиссер Серхио Мунис заявил, что созданный недавно в этой стране Институт кино сдерживает развитие национального кинематографа, не позволяя кинематографистам создавать фильмы, касающиеся социальных проблем, существующих в Бразилии. Если кто-нибудь все-таки поставит такие фильмы, то против него незамедлительно вступает в действие цензура, которая в Бразилии «очень сурова и основана на обветшалых принципах мракобесия».

В центре внимания фестиваля была кубинская кинематография. Предложения кубинской делегации, направленные на развитие независимого латиноамериканского кино, были единодушно одобрены остальными участниками фестиваля. Все три кубинских короткометражных фильма, представленных на фестиваль: «Мануэла» (режиссер Умберто Солас), «Теперь» и «Серро Пеладо» (режиссер Сатьяго Альварес) — вызвали восторженные отзывы чилийской прессы и всех участников фестиваля. Как писала газета «Насион», показ трех кубинских фильмов был «может быть, самым ошеломляющим. ...Куба в настоящее время располагает документальным кинематографом, который в своем развитии можно только сравнить с русским, американским либо европейским кино сегодняшнего дня». Фильм «Мануэла», рассказывающий о событиях, имевших место на Кубе во время всенародной борьбы против кровавой диктатуры Батисты, был удостоен Большой премии фестиваля.

Премию за лучший документальный фильм получила бразильская лента «Абсолютное большинство» (режиссер Леон Хирцман), премию за лучший сценарий — аргентинский фильм «Буэнос-Айрес в ночной рубашке» (режиссер Мартин Шорр).

Специальных премий и дипломов были удостоены кубинский фильм «Теперь», рассказывающий о разгуле расизма на юге США, и боливийский фильм «Революция» (режиссер Хорхе Санхинес), в котором показана борьба шахтеров оловянных рудников за свои права.

Следующая встреча кинематографистов континента состоится в будущем году в Мехико.

## ЮГОСЛАВИЯ

Арсо Стефанович, директор культурно-художественной программы Белградского телевидения, называет руководимую им часть телепередач «самым большим кинотеатром в стране» — показанный на телевидении фильм смотрит более трех с половиной миллионов зрителей. Этой гигантской аудитории сотрудники Арсо Стефановича предлагают 104 серийных и столько же обычных фильмов в год. В большинстве случаев фильмы, особенно серийные, были иностранного производства, и голоса, требующие серий собственного производства, становились все настойчивее.

Недавно в сотрудничестве с киностудией «Застава-фильм» был создан многосерийный югославский фильм «Памятные полеты» — о летчиках югославского военно-воздушного флота. В нем участвовали популярные актеры кино Люба Тадич, Илья Джувалековский, Миодраг Петрович-Чкаля. Шесть серий из семи поставил Никола Танхофер, создатель известного фильма «Н-8».

●

Организация «Радио-Белград» охотно сотрудничает с кинематографистами, хотя, кажется, здесь их возможности для работы ограничены. Известные документалисты Драгослав Лазич, Степан Занинович, Душан Макавеев готовят для третьей программы радио ряд передач, используя для записи звука методику «синема-верите». Первым к работе приступил Драгослав Лазич; создаваемая им передача как бы продолжает тему снятого ранее режиссером фильма «Судебное разбирательство» — в зале суда было установлено 12 микрофонов, «съемочная группа» расположилась вне здания, наиболее интересные из «уловленных» разговоров записывались на магнитофон. Позднее на радиостудии пленка монтировалась. Для режиссера в таком методе работы не было ничего необычного, только «мешало, что нельзя видеть лица людей, голоса которых слушаешь».

●

Новая работа Здравко Велимировича носит название, пожалуй, уникальное в истории кино: «Материалы и доказательства к фильму «Искания моей молодости».

— Я предлагаю материал, документы. Я хочу, чтобы зритель думал, сам делал выводы, но это не значит, что лично я не занимаю никакой позиции.




Она будет видна в конце фильма. Поэтому я и выбрал для фильма такое, может быть, несколько необычное название.

Тема о югославах-солдатах интернациональных бригад в Испании давно волновала режиссера, вместе со сценаристами Ратко Джуровичем и Мома Капором он работал над нею, но окончательная форма фильма возникла под влиянием небольшой газетной заметки о встрече участников гражданской войны в Испании. Трое создателей будущего фильма отправились на встречу, снимали бывших солдат, ныне постаревших, людей скромных и незаметных, шахтеров, служащих, пенсионеров; записывали на магнитофонную ленту их сбивчивые и взволнованные монологи — воспоминания о войне и товарищах, не доживших до этой встречи (в Испании их было 1600, в настоящее время их осталось 305). Большинство их участвовало потом в народно-освободительной борьбе, в движениях Сопротивления разных стран. Единственный генерал-иностранец во французской армии — участник испанской войны Любо Илич. Каждый второй «испанец» погиб, каждый пятый стал народным героем.

Собранный материал обширен, чтобы уложиться в заданный объем — один час — нужно сокращать, урезывать метр за метром, но режиссер не собирается менять свой первичный замысел: сопоставить два поколения — поколение «испанцев» и современную молодежь. Это делается не ради ностальгических вздохов: «были люди!», режиссер твердо уверен, что молодежь 1936 года продолжается в сегодняшней.

●

Принцип «свободных производственных групп», то есть полной ответственности создателей фильма за его коммерческий и художественный успех, получает признание в Югославии. После Белграда первая подобная группа образована в Загребе, причем хорватские кинематографисты внесли изменения в уже установившуюся организационную схему деятельности группы. Основное из них заключается в том, что созданная в Загребе группа выпускает не один, как обычно, а два фильма — «Протест» (режиссер Фадил Хаджич) и «Реквием по восьмерым» (режиссер Эдуард Галич). Секрет такого новаторства раскрывает журнал «Филмски свет»: суммы, выделенные Фондом развития культурной деятельности Хорватии на постановку каждого фильма, были малы, и оба режиссера объединили полученные средства, чтобы таким образом сократить накладные расходы.

Фадил Хаджич причислен югославской критикой к рангу ветеранов, в его послужном списке немало фильмов, имевших широкий общественный резонанс в стране и за рубежом: «Десант на Дрвар», «Другая сторона медали», «Служебное положение», он председатель Союза кинематографистов Югославии. Для Эдуарда Галича «Реквием по восьмерым» — всего-навсего первый полнометражный художественный фильм, до этого он снял несколько короткометражек и поставил ряд спектаклей на Загребском телевидении. Фильм Хаджича — публицистическая драма, ее пафосность подчеркнута заглавием «Протест»: «тема фильма — трагический случай, самоубийство одного человека, у которого было достаточно причин, чтобы наложить на себя руки...» Эдуард Галич темой своей картины избрал войну, понимаемую здесь как причина и источник ситуаций, в которых человек наиболее ярко проявляет себя: «В фильме рассказывается о событиях последних дней войны в концентрационном лагере Стара Градишка... Усташи решили ликвидировать лагерь и повезли заключенных к месту, где они должны быть расстреляны. Одной группе заключенных удается бежать и взорвать мост, по которому должен пройти эшелон с осужденными, и таким образом спасти их. Но восемь человек должны погибнуть, чтобы спасти остальных».

## ЯПОНИЯ

По единодушному мнению японских кинокритиков, список лучших фильмов 1966 года возглавляет фильм режиссера Сацуо Ямамото «Большая белая башня» (см. № 2 нашего журнала). Лучшим режиссером признан Сацуо Ямамото, лучшим сценаристом — Синобу Хасимото — оба авторы фильма «Большая белая башня». Напомним, что по сценарию Хасимото поставлен знаменитый «Расёмон». Лучшими актерами названы Синтаро Кацу и Ёко Цукаса. Как отмечает японская пресса, по своим художественным качествам «Большую белую башню» вряд ли можно причислить к шедеврам, но сегодня, когда уровень японского киноискусства катастрофически упал, этот фильм привлекает социальной остротой поставленных в нем проблем.

●

На экраны страны вышла очередная экранизация знаменитого романа Ясунари Кавабата «Танцовщица из Идзу», в котором писатель рассказал о грустной доле японских бродячих актеров. До сих пор наиболее удачным фильмом считалась экранизация 1935 года режиссера Хэйносукэ Госё. В нынешнем фильме, поставленном режиссером Хидэо Онти, в главных ролях—Нобуко Отова (крестьянка из фильма «Голый остров»), Тосио Куросава, Тацуеси Эбара и Ёко Найто.

●

Новый фильм режиссера Сиро Тойода «Лебединая песня Тикумагавы» поставлен по сценарию Дзэндзо Мацуямы, которого мы знаем как автора фильма «Без имени, бедные, но прекрасные». Герой фильма, водитель грузовика Хадзимэ, узнает от врача, что у него лейкоз и он обречен. Выясняется, что он находился на рыбачьей лодке близ атола Бикини во время испытания водородной бомбы. Хадзимэ впадает в отчаяние. В больнице он встречается с молоденькой сиделкой Нами. Та внушает ему, что нельзя поддаваться отчаянию, надо успеть что-то сделать в этой жизни. Хадзимэ отправляется на строительство дороги.

Евг. ГАБРИЛОВИЧ

# ПЕРВАЯ ЧЕТВЕРТЬ

ОПЫТ СЦЕНАРИЯ



**«Опыт киносценария», который мы здесь публикуем, принадлежит перу Е. И. Габриловича, одного из выдающихся советских кинодраматургов.**

**«Последняя ночь», «Машенька», «Мечта», «Человек № 217», «Коммунист», «Убийство на улице Данте», «Последняя страница» (одна из новелл «Рассказов о Ленине»), «Ленин в Польше» и другие фильмы, поставленные по сценариям, написанным Е. И. Габриловичем или при его участии, являются яркими страницами в истории отечественной кинематографии. Зрители высоко ценят творчество сценариста за его гражданственность, за его стремление показывать исторические закономерности эпохи через личные судьбы людей, за тот неоценимый вклад, который он внес в создание образа В. И. Ленина на экране.**

**Певец историко-революционной темы, автор ряда ярких произведений о нашей современности, Е. И. Габрилович всегда в первых рядах литераторов, взявших на вооружение метод социалистического реализма.**

**В дни, предшествующие славному 50-летию нашего государства, лауреат Государственной премии, заслуженный деятель искусств Литовской ССР профессор Е. И. Габрилович, как и многие его сверстники, почувствовал необходимость оглянуться назад, вспомнить свой путь, подвести некоторые итоги. И вот перед нами рассказ писателя о первой четверти его жизни. Мы надеемся, что Евгений Иосифович осуществит свой замысел полностью, и «Первая четверть» явится лишь началом его большой и интересной новой работы.**

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Я долгие годы готовил себя к тому, что главной темой моей в кинематографе должна стать история моего поколения, история среды, которую по социальному обличью, по мыслям, по ее жизненному движению в революции я могу назвать своей.

Несколько раз принимался я за этот, главный мой труд. Но каждый раз, верный традициям, я вел мой рассказ в форме кинороманa с обычно соединяющимися или разъединяющимися сюжетными линиями, с диалогом, актерскими сценами и прочими атрибутами привычного экранного повествования, столь близкого мне.

И не получалось. Получалось нечто громоздкое, без конца и края, нечто идущее от семейных эпопей XIX века, охватывавших самые различные стороны общественной жизни, порой замечательных, но столь пространных и неторопливых, что это напоминает дилижанс.

Тогда, не упуская ни на мгновение (среди многих других сценариев) моей кардинальной цели, я подумал, что, может быть, следует начать с работы над воспоминаниями. Воспоминания человека, который был бы и я и не я, но примерно такой, как я. Эти воспоминания, в их экранном переложении, должны быть рассказаны за кадром, однако не диктором с его ровным, актерским, сочно поставленным голосом, а таким, как я,—человеком с моим характером, с моей манерой рассказа, с моей сбивчивостью и нередко беспомощностью и спутанностью в поисках нужных слов.

Я написал такой закадровый текст рассказчика. И когда я его написал, то понял, что это и есть с ц е н а р и й. И как раз тот сценарий, о котором я думал всю жизнь.

Перед вами опыт сценария, где писатель дает лишь литературную ткань, а задача режиссера — наполнить, пофантазировать, выследить, высмотреть, доискаться. И докопаться до зримого наполнения этой ткани. Нет, это, конечно, не может быть и не должна быть (как основной прием) всего лишь зрительная и л л ю с т р а ц и я к закадровому рассказу. И меньше всего нужна здесь кинохроника. Это художественный фильм, художественная хроника событий времени, моей (и немоей) жизни. Зрительный и литературный ряды должны быть причудливо переплетены, то смыкаясь, то далеко уходя друг от друга, обосабливаясь, приобретая отдельные, отъединенные формы, чтобы опять стремительно ринуться друг другу навстречу. В кадре могут появляться и несколько отдельно текущих зрительных, визуальных линий: кадр может быть разделен на три, четыре, пять отдельных смысловых кусков.

Итак, в этом сценарии я пишу только закадровый (и намеренно обильный) текст, не указывая ни формы, ни манеры его зрительного воплощения. Это задача режиссера. Мне кажется, что в этом я в какой-то степени иду навстречу вкусам времени и сегодняшней кинорежиссуры. Ведь нынешний кинорежиссер храбро и без излишних рефлексов ищет иных форм сценического выражения, да и иных форм диалога даже тогда, когда эти формы совершенно четко, а порой превосходно выражены в традиционном сценарии.

Вот я и думаю, что написал все то, что нужно было написать литератору для фильма. Конечно, для фильма з а д у м а н н о г о м н о ю р о д а, а не вообще.

Я уверен, что многих такой неожиданный облик сценария весьма удивит. Удивит (да и возмутит), пожалуй, сценарий и режиссеров. Но если найдется все же один из них, которого это не возмутит, то я могу ему чем-то помочь в поисках зрительного ряда. У меня есть кое-

**что на примете. Но я не хотел писать об этом, примеченном мной, ибо это было бы умалением фантазии режиссера, о которой сейчас столько хлопочут.**

**Оговорю лишь одно. Это воспоминания. Фильм воспоминаний. Но воспоминания (о чем я не раз говорю в самом тексте) человека из мещанской среды, далекого от основного русла событий. Поэтому и воспоминания эти нельзя понимать как отражение фундаментальных свершений, обстоятельств и дел.**

**Мой герой вспоминает лишь то, что он видел. Мало ли это или достаточно—судить не мне.**

**Я написал здесь только о первой четверти его жизни. Но если все же придет режиссер и заинтересуется этим опытом, то есть опасность, что я могу продолжить сценарий и довести его до конца.**

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### 1.

Мое вступление в жизнь свершилось на Староконной площади, в Воронеже, в доме, где помещалась аптека отца.

Тут провел я младенческие годы. По воскресеньям и средам на Староконной площади бывали базары, и в эти дни торговля в аптеке шла бойко. Тогда отец работал и за аптекаря, и за лекаря: он продавал анисовые капли, ставил горчичники, разливал касторку по пузырькам и бинтовал разбитые головы, если на рынке случалась драка. А драки бывали часто, и другие аптекари города завидовали местонахождению нашей аптеки, ввиду бойкой ее торговли бинтами и марлей в базарные дни.

Кроме того, отец изготовлял в аптечном подвале фруктовую воду. Поэтому на нашей вывеске значилось:

«Аптека, лечебница, завод искусственных минеральных вод».

В этом доме на Староконной площади и прошло мое детство. Я не могу назвать это детство счастливым, как не могу назвать его и несчастным. Вообще-то я удивительно туго помню детство, равно как и самый Воронеж. Отлично запомнил я только Дворянскую улицу, извозчиков, ломовых, памятник Петру Первому да грохот пожарных бочек по мостовой, когда впереди суровый, как апокалипсис, скакал пожарный солдат с дымящимся факелом в левой руке: пожары в Воронеже пылали почти беспрестанно. И помню ребяческий страх мой при виде пожарных бочек, насосов и факела и нестерпимое беспокойство о том, не горит ли это наш дом. Наш дом не сгорел. хотя мог бы сгореть в любой час ввиду производства искусственных вод в подвале. Дом уцелел, а детское беспокойство осталось до старости. Только беспокоюсь теперь я обо всем на свете: и о том, как пройдет худсовет, и о том, как починят водопровод, и о том, как бы не опоздать на поезд.

И еще на редкость отчетливо помню я один весьма неприятный казус. Мне было года четыре, когда в моем родном городе возник еврейский погром. Нас, детей, перенесли в помещение банка: мой родной дядя работал там юрисконсультом. Смысл нашего переезда заключался в том, что к этому помещению была приставлена казачья охрана — банки не дозволялось громить. И вот, стоя на подоконнике обширного зала, я видел, как громят на противоположной стороне мостовой мастерскую еврея-часовщика, как вспарывают перины, как вопит, схватившись за волосы, часов-

щик, и кричат его домочадцы, и как шныряют вокруг веселые мальчуганы иной веры, чем часовщик.

А когда я попросился на улицу, чтобы тоже повеселиться, мне сказали, что я тоже — еврей. И ныне, мол, должен рыдать, а не веселиться.

Так в первый раз в жизни я понял, что в чем-то кому-то не угодил и что мне дано веселиться отнюдь не всегда, когда веселятся другие.

Прошло пять-шесть лет, и мне снова пришлось убедиться, что я не такой, как все, а похуже и рожден, чтобы за это страдать, и искупая не искупить, и возмещая не возместить, а остаться навеки в долгу перед лицом оскорбленного человечества.

Мне предстояло держать экзамены. Но куда? Моя мать, поклонница изящных искусств, не пропускавшая ни одного концерта, любившая театр с такой пылкостью, что и меня, мальчишку, как-то раз повела на «Гамлета» (от чего у меня остались такие скучные чувства к этой трагедии, что я не могу отделаться от них до сих пор) — так вот, моя мать, поклонница Блока, Уайльда и Ибсена, считала, что я должен пойти по словесной или же юридической части и поступить в гимназию. Отец же мой, фармацевт, всю жизнь мечтавший стать инженером, был уверен, что если это не удалось ему, то удастся мне. И говорил, что я обязан держать экзамен в реальное училище.

Мне было вконец безразлично, куда держать, ибо я был одинаково слаб во всех науках — точных и гуманитарных. С самых ранних лет я учился с великой ленью. Но все же при помощи репетитора, промучившись лето, я настолько овладел грамотой и правилами счета, что выдержал на пятерку первый экзамен. То был экзамен по арифметике в приготовительный класс гимназии (да, гимназии, потому что, как это бывало всегда в наших домашних стычках, победы добилась мать). Следующий экзамен был по русскому письменному. Я написал диктант без ошибок, и перед Российской империей возникла реальнейшая опасность, что я стану учеником гимназии. Однако тут меня и еще нескольких лиц того же вероисповедания позвали в особый класс, где нам был дан особый диктант, состоявший всего только из одной фразы, но такой трудной, что написать ее правильно мог разве только тот, кто придумал ее в черную ночь.

И я провалился. И не был принят. Но истины ради скажу, что нашелся все-таки один девятилетний иудей, который без промаха написал эту фразу.

На следующий год, к великому счастью отца моего, я поступил в первый класс Воронежского реального училища и получил шинель с золотыми пуговицами, штиблеты, штаны мышиного цвета, ремень с пряжкой, форменную фуражку и ранец, пахнущий сапогом.

Все, что я помню после вышеописанных испытаний, это всегдашние драки с гимназистами; в ход пускались и камни, и палки, и пряжки. Невозможно было пройти по улице одному без того, чтобы тебя не отделали гимназисты. Но и одинокому гимназисту крепко влетало от нас.

В общем, либо я бил гимназистов, либо резво бежал от них под родительский кров.

И еще помню я зиму, огромный Семейный сад, каток и девчонку-приготовишку, катавшуюся на «снегурочках» в шубке на кроличьем меху. И помню, как она все падала, падала, падала и как я все помогал, помогал, помогал ей вставать, ибо крепко стоял на коньках, катался на «нурмисах», а это тогда считалось великим шиком. А вообще-то (как уже сказано) я мало что помню о родном городе, ибо семья моя

вскоре перебралась в Москву. И когда, уже взрослым, я как-то приехал по командировке в Воронеж, то совсем не узнал его: тут не было уже ни пожарных, ни реалистов, ни Семейного сада, ни Дворянской улицы, ни юной приготовишки, падавшей то и дело на лед.

Я бродил по родным местам, стараясь умилиться и потеплеть, но не теплел и не умилялся. Город стал лучше, но был не тот, подобно тому как сделались лучше, но стали не теми сотни других городов России. И даже Гамлета играл уже не заезжий, а местный актер, носивший высокое звание.

Я сел в поезд без сожаления (вопреки заверениям множества авторов, писавших воспоминания до меня) и утром вылез в Москве, ставшей мне второй колыбелью.

2.

И все же еще несколько слов о Воронеже.

Близко к городу протекает Дон, и туда выезжали летом на дачи воронежские интеллигенты. Жили там дачниками и мы.

И вот, забыв почти все воронежское, я помню эту дорогу на дачу и главное — запах этой дороги, смесь пыли, колесного дегтя и лошадиного пота. Все осталось на свете — запах трав, запах ржи, деревьев, кустов, — а вот этот запах пыльной дороги исчез, я не слышал его с той поры. Почему? Ведь есть же еще на нашей земле и пыль, и телеги, и деготь, и конский пот. Не знаю. Либо деготь не тот, либо пот не тот.

Мы жили дачниками в крестьянской избе, на крестьянских харчах. Бродили по полям и в лесу и купались в Дону, где стояли купальни. И странный, речной, илистый, травяной, деревянный запах этих купален тоже остался во мне, и тоже в дальнейшем я нигде его не встречал.

Но не об этом я хочу сейчас рассказать: все это так, только брызги памяти.

Я хочу рассказать об одном шалаше.

Стоял он среди бахчей, недалеко от реки, и жил в нем сторож-старик, такой, каких сотни сотен разбросаны по Руси, по всем шалашам, бахчам и сторожкам. Он спал на тулупе, палил махру, и тут в шалаше был тот самый дух тулупа, борща и махры, который никуда не исчез и так часто встречался затем мне в жизни.

Сторож имел ружье, палку и колотушку, но, презирая оружие, выходил по ночам на бахчи без доспехов, в лаптях, армяке и рубахе. И не ходил по бахчам, а садился где-нибудь посреди арбузов и дынь и глядел на луну и звезды.

Меня пускали к нему ночевать, потому что слыл он мирным, беззлобным, познавшим все и простившим всех. Говорил он с людьми без охоты и редко, и все кругом полагали, что он есть явление природы, столь частое среди старцев России, явление благостное и сердечное, участливое к людям, к земле и верящее, что истина во прощении.

Так вот, если бы все это было именно так, то не стоило бы и писать о нем — ведь кто только не писал у нас о подобного рода бахчейных старцах! Но на самом-то деле это был очень злой и крепко настроенный старик.

И когда меня отпускали к нему и сидели мы с ним под небом и звездами, то он курил да курил и говорил совершенно не то и не так, как полагалось бы старцу. Он учил меня мудрости — кто только не учил меня мудрости! — но это совсем не походило на то, что согласно литературе было свойственно древней шалашной мудрости, седой, милосердной и жалостной.

— Человек,— учил он меня,— человек всех на свете продаст. Ты, голубок, никому не верь. Все мошенники! — Вишь — звезды? Много их?

Звезд действительно было много.

Он глядел мне в глаза мягкими, тихенькими глазами и учил:

— Вот столько же, брат, ракалий, шельм и подлиз. Я, ты мой ласковый, всюду был, всех повидал. И, окромя подлецов, никого не видел.

Говорил он спокойно, мирно и мягко, не торопясь, и был он добрый, покорный и кроткий. Позже, прочтя Толстого, я понял, что был он точно такой же круглый, как Платон Каратаев.

Ох, уж эти бахчейные ночи! Лунные, сладкие, пахнущие остывшей землей.

— Скажи, дедушка, а почему ты такой... обиженный?

— Это я-то обиженный? — изумился он.— А чего обижаться? Женился, было два сына. Жена померла, сыновей поженил. Чего обижаться? Я тебе, дурень, не об жизни толкую — об людях. Небось учили тебя — возлюби?

— Учили.

— Не верь! Возлюбишь — умучают. Истерзают. Только поддайся и возлюби! — говорил он, кротко глядя вокруг.

Потом, готовясь уйти в шалаш (ибо не сильно утруждал он себя сторожбой — четверть ночи на страже, а три четверти спал), говорил:

— Много я, друг, повидал. И богатых, и бедных, и умных, и дураков. И нигде счастья нет. Так, ломаются друг перед дружкой!.. Нету счастья. Да и не будет!

— Как — не будет?

— Вот этак, милок... Чего нет, того нет. Ну что, давай спать, ай как?

...Шли годы, я постарел и стал чем-то вроде того бахчейного старика, который все видел — и умных, и дураков. И жил я в эпоху вовсе не в ту, что старик. И видел не то. Видел хороших людей, видел добро. Не так чтобы часто, но видел.

И верю, что будет счастье.

Не так чтобы вовсе верю, но верю.

### 3.

Итак, мы переехали из Воронежа в Москву, где жительствовал мой дед, владевший аптекой на Петровке. Да, так случилось, что дед и отец мой были аптекарями, а я и мой сын пошли по искусству. Кем будет мой внук — не знаю: его еще нет.

Словом, мы стали москвичами. А летом всей семьей отправились за границу. Я увидел русскую Польшу, потом Берлин, вильгельмовских немцев, Унтер-ден-Линден, Тиргартен, рейхстаг и Бранденбургские ворота. Но все это как-то мельком и вскользь. Вскользь поехали, вскользь позавтракали, вскользь купили отцу и мне короткие брюки с чулками, чтобы не отличаться от европейцев—все это наспех, на полном ходу, так как уже через три часа уходил поезд дальше, в Швейцарию. В поезде было много господ и дам; дамы в огромных шляпах, которые они не снимали, а мальчишки и господа — в коротких штанах и чулках, точно как папа и я. И все ехали тоже в Швейцарию, тоже на урлауб, и все стояли или сидели возле окон и восторгались видом Германии, солидностью ее деревень, размеренностью ее пашен и непобедимостью ее солдат. Дело было в июне 1914 года, не раньше, не позже.

В Швейцарии все было не менее прибрано, чем в Пруссии, но немцы, стоявшие у окон поезда, утверждали, что здесь все грязней, кривей, беспорядочней. А когда по шоссе прошел отряд швейцарских солдат, предводительствуемый офицериком с сабелькой на боку, то немцы схватились от смеха за животы — до того это было ничтожно по сравнению с тем, каких солдат, какой строй, какой марш можно было увидеть на дорогах Германии.

Мы поселились в Беатенберге, над Интерлакеном, в пансионе, где жили люди самых различных национальностей: мужчины в коротких штанах и чулках — тут мы с отцом попали в самую точку — и женщины в платьях, закрытых сверху и снизу столь плотно, что это вызвало бы у нынешних модниц точно такой же смех, как вид швейцарских солдат у немцев в четырнадцатом году. Я знал немного немецкий язык и кое-что понимал по-французски, так что приятелей сразу подобралось немало, и мы играли во все те игры, в какие играют мальчишки по всей земле, во всех странах. И только немецкие мальчики каждый день спорили с французскими о том, чья страна лучше и чья армия сильней. Дело часто доходило до кулаков, причем английские мальчики, умевшие, как я не раз это видел, драться не хуже других, невозмутимо отходили в сторону. Ко мне же мальчишки всех наций относились с приветливым сожалением, как к человеку, который хотя и был в коротких штанах и высоких чулках, но отделен на тысячи миль от цивилизации и вынужден жить всю жизнь среди снегов и морозов. В то, что в России бывает и лето, они не очень-то верили, хотя читали об этом.

По вечерам взрослые уходили в курзал — рулетка, флирт, танцы. Не помню, танцевали ли танго (то есть вошло ли оно уже в моду), но помню матчиш и кэк-уок, они считались не очень приличными. Вообще же надо признать, что за мой долгий век понятие о том, что прилично и что неприлично сделало сильный рывок, так что сейчас я вовсе сбит с толку.

В курзале находился еще зал турнферайна, где немцы (и немки) упражнялись в поднятии тяжестей, а французы — в фехтовании. По утрам все нации отправлялись в горы — иные шли весело, другие сосредоточенно, третьи как бы надменно, ибо если заплачены деньги, то следует получить все сполна не только от повара, но и от природы.

Сходились к обеду, за табльдот, и каждый рассказывал о дивах природы, которые ему удалось повидать, о снежном запахе горного воздуха и о той бодрости, которую он осязает в ногах, руках, в сердце и в животе после такой прогулки. И спорили, чья бодрость устойчивей. И помню, только один старичок англичанин не препирался ни с кем и не рассказывал ничего, а неторопливо пил пиво.

Потом события повернулись резко, в мгновение. Стукнул август 1914 года, первый месяц войны, и все, что селилось в гостиницах и пансионах Швейцарии, в горах и на горных склонах, начало разбегаться стремглав, сломя голову, заполняя Женеву, Берн, Цюрих, осаждая посольства и консульства.

В Берне, куда мы приехали, скопились толпы русских интеллигентов. Ехать в Россию можно было теперь только в объезд. Мы выбрали южный путь — Италия, Адриатика, Средиземное море, Дарданеллы, Константинополь, Босфор, Одесса.

Кто-то точно сказал, что новый, двадцатый век начался не первого января тысяча девятисотого, а первого августа тысяча девятьсот четырнадцатого года. Я видел рождение этого века — мальчонкой, но видел. Сперва в Италии, в Венеции, откуда

тоже сбежали туристы и пусто стояли отели, гондолы и магазины. И пляж на Лидо, и столики бесконечных кофеен у моря тоже стояли пустые. Век начался для меня именно с этой пустоты. И хотя в ожидании парохода в Константинополь мы кое-что повидали из венецианских чудес, но все это как-то тревожно, в переполохе, среди гомона соотечественников, вместе с нами осматривавших чудеса и утверждавших перед полотнами Тинторетто, что в Средиземном море немецкие подводные лодки топят всех.

Помню, все люди кругом — и в гостинице, и в кафе, и на набережных, и на катерках — охали и вздымали руки к небу. И только один человек не охал и не вздымал рук, а сидел за столиком на площади святого Марка и пил пиво. То был тот самый старик англичанин, который молчал, там, в Швейцарии, и, каким-то образом очутившись в Венеции, молчал теперь здесь. И пил пиво здесь.

Да, все было тревожно и пусто — начался новый век, но, как ни странно, Венеция крепко осталась в моей памяти, и, вернувшись туда почти через сорок пять лет, я многое, как казалось мне, узнал и припомнил. Припомнил даже тот столик на площади, где сидел тот старик. Но старика уже не было. И пиво было иное. Шел другой век.

Что ж, я видел рождение этого века! Видел на пароходе, который плыл из Венеции по Адриатике, остановился в Бриндизи и взял курс на Элладу, в Пирей. Он был набит русскими, возвращавшимися домой. И хоть мелькали еще канотье мужчин и огромные шляпы женщин — это были как бы другие, смятенные канотье и испуганные шляпы — время перешагнуло рубеж. А чуть позднее, на траверзе Крита, двадцатый век обнаружил свой грозный лик — словно бы некий всплеск, отзвук того, что он припас для грядущего. Как-то вечером по всему пароходу разнесся вопль: «Перископ!» Все в ужасе выскочили на палубу. И точно — это я помню отлично,— недалеко от нашего судна рассекал волны какой-то стержень. Шла подводная лодка. Шла нам наперерез.

Бог мой, что началось с пассажирами! Одни надевали спасательные пояса, другие в голос прощались с близкими, третьи метались по палубе. Лодка прошла мимо нас. Но это были тоже зарницы тех криков, прощаний, спасательных поясов, которые готовил нам в будущем новый век.

Ночью у Дарданелл остановил нас французский крейсер, и его матросы в шапчонках с помпонами осмотрели корабль. Однако все это было сделано так быстро и ловко, что некоторые из русских интеллигентов не успели даже проснуться, чтобы крикнуть союзникам «ура». А в Эгейском море была встреча иного рода: мимо нас прошли «Гебен» и «Бреслау»—знаменитые немецкие крейсера, ускользнувшие в самом начале войны от англичан и вошедшие в состав военного флота Турции. Они шли строго и быстро, обмениваясь сигналами, и мы почтительно глядели на них.

В Константинополе нам не дозволили осмотреть город; мы пешим ходом проследовали по молу с итальянского парохода на русский пароход... И вот уже русский корабль, русский борщ, русские одеяла, русские скатерти, а затем — сперва по краю зеленого моря, а после все ближе и ближе — бурый одесский берег, небольшие холмы, маяк, порт, дубки с арбузами и здание театра, и памятник Пушкину, и отель «Бристоль», и черноморский говор, и стук бильярдных шаров, и споры о курсе акций в кафе Фанкони. И очень много городовых.

Так кончилось мое первое мореплавание, и начался новый век.

4.

В Москве во время войны (империалистической) я учился в частной гимназии П. Н. Страхова. Владелец гимназии был человек ученый, знаток латинского языка. Он относился к своей гимназии — как бы это поточнее сказать — коммерчески и философски в одно и то же время. Коммерчески, ибо принимал учеников, выгнанных из других гимназий, взимая с них за это негласно значительный куш. И философски, ибо кроме выгнанных гимназистов он принимал и выгнанных из казенных гимназий учителей. А ведь (как это нередко бывает на свете) изгонялись частенько и лучшие — одни за строптивость, другие за воображение. И получилось, что это была хорошая гимназия, и я всегда с благодарностью вспоминаю о ней.

Два слова о моих политических убеждениях — от тринадцати до шестнадцати лет. Нет, я не был революционером. Не прятал подпольных листовок. Я был патриотом. Я верил и в генерала Рузского, и в генерала Брусилова, и в генерала Эверта и верил, что вместе с Францией и Британией они победят.

Патриотами были и все мои родичи, начиная с матери и отца. Особо стоял лишь дядя Сережа, который окончил немецкий университет, несколько лет жил в Германии и утверждал, что армия германского императора побьет и нас, и французов, и англичан и скопом, и по отдельности. Я помню родственные именины и празднества, где до глубокой ночи шел спор о том, кто выиграет войну. И все нападали на дядю Сережу. Но дядя Сережа стоял на своем. Он говорил, что русские генералы — неучи, французские — актеры и хвастуны, английские — ни разу не воевали. Он говорил, что немецкий военный гений точен, организован и блестящ и что не пройдет и года, как союзные армии будут стерты в труху.

О, как ненавидел я его, этого дядю Сережу!

Я всегда завидовал авторам, рожденным (подобно мне) в дореволюционной мещанской среде, которые, вспоминая о ранней юности, отмечают, что уже тогда тяготели к социал-демократам. Я лично не тяготел. Я был, от тринадцати до шестнадцати лет, либералом.

Я был либералом, ибо думал, что ~~достаточно~~ дать России министров, ответственных перед Думой, чтобы все в общественной жизни пошло на лад. Я был либералом, ибо не понимал изменчивой, классовой сути таких представлений, как добро, справедливость, истина, верность, и думал, что они существуют как абсолют, сами в себе.

Так дожил я до шестнадцати лет.

А в шестнадцать лет свершился во мне идеологический перелом. Но опять же не в сторону социал-демократии.

Мне уже довелось говорить, что среди наших учителей было немало изгнанных из других гимназий. Один из. них — преподаватель литературы — организовал среди гимназистов кружок, занимавшийся чтением книг, не входивших в официальный курс. Сперва шли беседы только литературные. Потом наш учитель стал понемногу сползать в политику. Тут открылся нам мир политического подполья, мир каторги, ссылок, виселиц и ответных политических действий, убийств. Книг мы в кружке уже не читали: даже лучшие книги казались пустой болтовней рядом с тем, что рассказывал нам преподаватель литературы. Мы узнали о Егоре Сазонове, убившем министра Плеве, о Каляеве, бросившем бомбу в великого князя Сергея, и, наконец, о цареубийцах Желябове, Перовской, Кибальчиче и еще о многих и многих

других. И если я раньше мечтал стать оратором, адвокатом, то теперь уже представлял себя террористом, выслеживающим царских министров и идущим навстречу им и смерти своей, держа в руках бомбу, похожую на сверток шоколадных конфет.

В те годы я начал писать.

И первое, о чем написал в моей жизни, было утро в лесу: «Солнечный луч едва пробивался сквозь гущу листьев, слышалось щебетание птиц»; и полдень в лесу: «Солнце стояло высоко в небе, и все кругом замерло, притаилось, спасаясь от зноя»; и вечер в лесу: «Поднялся ветер и упал, с реки доносилось мычание, спустилась прохлада»; и ночь в лесу: «Было темно, хоть выколи глаз, и только вдали мерцал огонек, маня усталого путника»... Затем, когда все это было описано, исправлено, переписано и снова исправлено, я уже совершенно не знал, о чем еще написать. И года два не писал ничего, пока не пришла мне в голову мысль рассказать о моем морском путешествии из Венеции в Одессу.

Вот тут-то и сошла ко мне муза. Я одним духом рассказал о Венеции, Дворце дожей, о буре на море (придуманной мной), о Крите (где не был) и об Афинах (где не был), о перископе, французских матросах, Черном море, Одессе. Я писал горячо, с ликованием, в морозной Москве, ощущая, что могу писать, писать и писать и что из этих писаний растут по воле моей суша, вода, и ветер, и снасти, и корабли, и рыбы, и волны — все то, что было, и то, чего не было. И едва я почуял неизъяснимую радость писать о том, чего не было, я тут же стал измышлять не только пальмы, фелюги и фески, но и людей. И выдумал первых в жизни моей героев романа. То были юноша моих лет и девочка чуть моложе меня. Бог мой, как я был щедр! Я отдал им все лучшее во вселенной: я наградил их умом, начитанностью, презрением к неправде, возвышенностью, блеском суждений и непорочностью.

Впервые познал я счастье придумывать, сеять радость и горе, слабость и мощь. Я был творцом и делал с людьми все, что хотел. Все было подвластно мне: я мог заставить их жить, умереть, спать, бодрствовать, смеяться, рыдать. Я мог дарить им слова и безмолвие, величие и коварство. Я мог дарить им все.

И я писал, захлебываясь в своей силе, писал очень плохо, но щедро. О, эта власть пера — самая зыбкая и опасная власть на свете.

И вот, по воле моей, шел в моей первой повести пароход по синему морю, и мальчик и девочка любили друг друга и ревновали друг друга, но не были даже знакомы друг с другом и не сказали друг другу ни слова, и плыли, и плыли — Крит, Дарданеллы, Босфор, — молча, любя и ревнуя и притворяясь, что им очень весело и что им очень хорошо быть с другими, и чинно гуляли с родителями и говорили кому-то о чем-то слова и даже целые фразы, думая лишь друг о друге, о том, как бы стать друг подле друга и так бы стоять, стоять и стоять — тихо и осторожно, всю жизнь.

А пароход все шел и шел (в моей первой повести) и пришел в Одессу, и вот уже сходни, и нет уже ни того, ни другой, а только толпа — те, с кем не хочется ни гулять, ни стоять, ни смеяться ни громко, ни исподтишка. Никого! И только родители, очень довольные тем, что пришел конец путешествию.

Я дал этим первым моим героям все, что было во мне. Все, что случилось со мной за пятнадцать лет. Я отдал им все, что видел и знал, — все думы, надежды, дожди, ожидания. Я отдал им шепот в прихожей среди наваленных шуб и талый снег на ветру, валторны на гимназической вечеринке, терпение и нежность, и жалость, и гнев.

Я отдал им столько, сколько уже никому не отдавал никогда — ни живым, ни придуманным.

С тех пор я много писал — для книг и экрана. И каждый раз выхватывал что-нибудь из себя для моих героев. Но все-таки это был не я. Все это было мое, но как бы вразбивку, врозь, по частям. То было мое, но не я — покрепче, уверенней, мощней: а сам-то я ведь не был ни сильным, ни прочным. Но годы стояли такие, что надо было писать о тех, кто прочней. А как ни прикидывай, я не подходил под ранжир.

И вот я дробил, расщеплял, разобщал мое. И все же сберег кое-что. Сберег, чтобы, может быть, вновь сомкнуть и спаять под старость.

### 5.

Москва в годы первой мировой войны!

Сперва все было сильно и бодро — молебны и гимны, призывы к единству сословий и мнений, дамы шьющие войску подштанники, плакаты с казаком Козьмой Крючковым, пронзающим немцев пикой, и куплетисты в соломенных шляпах, в ботинках на пуговицах, высмеивающие тевтонов. Все сильно и бодро — первые раненые, приветствуемые повсюду, погромы немецких лавок и магазинов, князь, обнимающий мужика, солдат, пьющий квас за одним столом с генералом, и патриотизм, патриотизм, патриотизм — в театрах, в романсах, в стихах.

Потом — уже не так бодро — забыт Козьма, дамы не шьют подштанников, немцы идут вперед и вперед, раненых столько, что за всеми не уследишь, они привычны, как очереди за хлебом, в куплетах уже не слыхать про тевтонов, там (правда, глухо и мельком) щекочут власть. Князь отделился от мужика, сословие отошло от сословия.

А дальше — все как бы расклеивается, разлетается, теряя винты и гайки. К началу третьего года войны над властью уже смеются. Смеются над патриотами. Смеются над квасом. Смеются над сводками с фронта. Все возбуждает сердитый смех.

Я где-то читал, что именно так оно и бывает: сперва улыбка, потом смешок, потом смех.

А потом люди выходят на улицу, чтобы разделаться с властью.

Трунили и потешались повсюду. А власть в своей слепоте полагала, что все в порядке, хотя вокруг нее уже бушевал смех.

Что же осталось в памяти от тех давних лет? Готовясь писать эти главы, я нарочно не прочитал тогдашних газет и журналов. Я хочу писать лишь о том, что осталось в памяти, пусть это будет всего лишь память мальчика из мещанской семьи.

Близилась революция — еще года два-полтора, и все, что было до этого, станет лишь малой ступенькой в жизни моей, а вся остальная жизнь пройдет в других измерениях, и в других понятиях, и в других словах, но глаза мальчика из мещанской семьи, гимназиста, не видят великого ПРИБЛИЖЕНИЯ, они видят Тверскую в булыжниках, извозчиков на высоких пролетках, московские дворики, театры миниатюр, потаскух на Кузнецком, метель над бледной яркостью газовых фонарей. Я помню дебаты в Думе, кафе Трамбле, облавы, танго, женщин в длинных шнурованных ботинках и Сухаревку, только еще входившую в силу.

То были грозные времена, но я не знал ничего ни о Циммервальде, ни о Кинтале, ни о работе большевиков в России, толковавших рабочим о том, кому нужна эта страшная кровь, кто жиреет на ней, не знал ничего о большевистских листовках,

звавших солдат кончать войну и повернуть штыки против царя и капиталистов, словом, не знал ничего из того, что знает сейчас каждый школьник, но отлично знал разницу между «Бубновым валетом» и «Голубой розой», между Кустодиевым, Малевичем и Шагалом, знал Блока, Белого и Новалиса, умел танцевать па-де-катр и рассуждать о Штейнере и антропософах, о Скрябине, Бергсоне и Дебюсси. Я абсолютно не смыслил ни в диалектике, ни в базисе и надстройках, ни в теории кризисов и империалистических войн, но в своем гимназичестве был убежден — хоть режь! — что для человека, подобного мне, достаточно разбираться в сравнительных прелестях Оли и Мани, спорить о Мандельштаме, читать Гумилева и петь под гитару романсы. «Расстались мы...»

Вот так я и впорхнул в революцию — с Кустодиевым и Шагалом, с антропософами и Скрябиным, с «Бубновым валетом» и Мандельштамом, с па-де-катром, Бергсоном, романсами и Дебюсси.

Все это погибло тут же, мгновенно, при первом ударе грома, и, как казалось тогда, навсегда. Я начал жить сызнова.

Я начал жить сызнова, как и все люди моей гимназии. О том, как мы жили сызнова, написано много книг. И все же думается, что пришло время поведать об этом попристальней. И что вообще пришло время, когда надо бы подсобрать все отложенное, раздробленное и развеянное по многим причинам — понятным или уже теперь непонятным. И написать чуть-чуть по-другому. Сосредоточенней, что ли.

И, главное, прямодушней.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### 1.

Шла глубокая осень 1916 года, а у нас в гимназии все было по-старому. Мы изучали алгебру, геометрию. Покончили с Гоголем и приступили к Тургеневу. По русской истории зубрили деяния императора Николая Первого, «возвеличившего Россию». Впрочем, кто только, если судить по тем учебникам, не возвеличивал Россию! А по латыни разучивали нечто столь сложное, что даже учитель, молодой, только-только сработанный в университете, с новым, сверкающим обручальным кольцом на пальце, путался безнадежно и тяжко и только робко поглядывал на нас из-под слабых белесых ресниц. Чтобы поманежить, потянуть время и избежать переводов из Юлия Цезаря, столь прославленного в веках, мы, как только латинист входил в класс, трещали наперебой, что он нынче выглядит мутным и истощенным, намекая на ночи любви с молодой женой. И латинист конфузился, терялся и молол несусветный вздор про Цезаря и Помпея. Пока он приходил в чувство, время урока кончалось и звучал вожделенный звонок.

Все было, как прежде — гимназия, списывание, Вергилий, подсказки, шатание по Кузнецкому и Петровке; катки с духовым солдатским оркестром, от которого даже в сильный мороз несло ваксой и кислой шерстью; «Потоп» в студии Художественного театра, пьеса, где люди — и злобные и хорошие, и мягкие и бездушные — становятся как бы братьями, сынами единого человечества, единой семьей в час потопа и преображаются снова в далеких друг другу, чужих и случайных, как только потоп кончается,— пьеса, которая вспоминалась мне и учила меня всю жизнь.

Все было как прежде, и все-таки все было не так. Шли толки, что война ведется преступно, несметные жертвы напрасны, что всюду взяточничество и всеобщее воровство. Еды становилось все меньше. В кинотеатрах показывали несчастных и удрученных немецких солдат и наших ребят, которые выглядели молодцами. Но мало кто верил в кинотеатры. Царь стал верховным главнокомандующим и жил в Могилеве — в газетах печатались фотографии, как он, жизнерадостно улыбаясь, стоит возле ступенек салон-вагона или как бодро, уверенно жмет руку начальнику штаба. Но никто не верил и в фотографии. Даже извозчики говорили уже с седоками не только о ценах на сено, как встарь, но и о том, что-де в министры берут не тех, кого надо. И даже в Государственной Думе начали говорить о том же.

Именно в это время я начал писать мой второй рассказ. Как-то раз, осенью, я пошел в театр и увидел в толпе артистов, изображавших веселье цыган, актрису, которая не пела и не танцевала, а только стояла вяло и, стушевавшись, хлопала в такт ладошками, да и то как-то тихо, некстати и невпопад, с глазами иной, печальной, глубоко запавшей мысли. И я вдруг подумал — да как же живет в действительной жизни эта девочка (ей было лет восемнадцать), живет не актрисой цыганского хора, которую она изображает сейчас, а человеком, в военной Москве? И мне представилось вдруг, что квартирует она на Пречистенке, едва ли не на чердаке, и вот печально взбирается на этот чердак каждый вечер из театра и зажигает лампу и разжигает печально печь, и все вокруг становится дымно, и в дыму, за окном, свет других комнат, счастливых и людных. А она — одна. Вот описать, что она — одна. Описать, как это человеку, когда он один. Когда ему одному приходится есть, думать, молчать. Один — и чтобы проникло это во все существо, в дыхание, в кровь, в привычки, в каждую пору человека.

Все это придумал я тут же в театре, где было много офицеров-фронтовиков, их жен и подруг и где даже со стороны было видно, что нет им всем дела ни до театра, ни до актеров, ни до цыган, а хочется наконец остаться вдвоем, чтобы еще, и еще, и еще много раз пришло то, о чем так сладко мечталось в разлуке.

А уже на обратном пути из театра я придумал, что вот к такой одинокой девчонке, военной, московской, голодной, почти бездомной, приходит любовь. Он — студент. У него тоже нет денег. Тут я застрял, ибо не знал, как дальше вести сюжет.

И все же начал писать. Описал театр, кулисы, как я их тогда понимал, режиссера, как я его тогда понимал, интриги, как я о них тогда думал. Я писал и по вечерам, и в гимназии, сидя за партой в физическом кабинете, когда физик показывал опыты, и в химическом кабинете, когда их показывал химик. И на переменах. Что-что, а писать я любил!

И пока я писал эту деликатнейшую историю, состояние дел Российской империи вовсе пошло под откос. Говорили о драках в хвостах за мясом и молоком. О забастовках в Питере, Харькове, на Урале. Газеты выходили с белыми пятнами — вырублено цензурой. Но то, что было вырублено, множилось карандашами и чернилами и расходилось по рукам, и все знали, что теперь не одни лишь думские радикалы, но и завзятые черносотенцы и громилы критикуют начальство. Прошла весть, что где-то около Курска крестьяне сожгли пять дворянских усадеб. Потом спалили помещика недалеко от Тамбова. Говорили о красном флаге, появившемся вдруг на воротах одной из московских фабрик, однако никто не мог сказать точно — где. Что ни ночь —

в Марьиной роще шла поножовщина: полиция изъяснялась в том духе, что это дерутся дезертиры. Впрочем, озорничали повсюду — и в Сокольниках, и в Петровском парке, и в переулках, подальше от фонарей. Появилось слово, которому предстоял долгий век,— «разруха». Спекулянты драли в три шкуры, и их мир становился все шире, блистательней и стал наконец как бы миром иносторонним, не подчиняющимся ни людским горестям, ни людским законам,— яркий, розовощекий, проворный, блестящий, обожающий жизнь, раздолье, селедку, шампанское, громкие танцы и соленые огурцы.

Свершилось неслыханное — на Руси стал испаряться страх. Обыватели перестали бояться городовых, прихожане — священников, крестьяне — урядников, купцы — генералов, куплетисты — цензуры. Солдаты курили на улицах, гимназисты вступали в спор с педагогами, барышни обсуждали половой вопрос. И даже преферансисты, приходившие к отцу дважды в неделю, бесстрашно беседовали о том, что политическая жизнь зашла в тупик, что у кормила канальи и прощелыги и что необходим решительный государственный поворот, вплоть до конституционной монархии.

Исследователи, изучающие те времена, нашли десятки глубоких причин, объясняющих падение Российской империи. Но я был всего-навсего мальчиком из мещанской семьи, был полудик в вопросах истории и самым будничным глупышом, и мой гимназический глаз заметил только одно: испарялся страх. Конечно, об этих свидетельствах гимназиста, стоявшего за тысячи миль от подлинных сил, направлявших события, не надо бы и писать. Но ведь бывает и так: глядишь, и добавит что-то в груды бесспорных исследований чей-нибудь самый наивный глаз.

Итак, все шло под откос, а я писал мой рассказ об актрисе. Я описал ее детство и отрочество и то, как она поступила в театр, ее вступительные экзамены, и, помучившись в творческих поисках, позволил себе лишить ее непорочности. Да, я лишил ее непорочности, но тот, кого любила она, ее бросил, и вот она снова одна. Затем я принялся за студента. Я описал его детство и отрочество, его вступительные экзамены и то, как он поступил на филологический факультет. И тут они встретились— студент и актриса — и стали встречаться и ходить по Москве. И после спектаклей он приходил к ней, и они пили чай. И тут я вторично лишил ее непорочности.

Мысль моя заключалась в том, что она полюбила его без памяти. И он полюбил ее. Кончилось одиночество, они были вместе. Они завтракали, обедали и ужинали вдвоем. Одиночества не было, но суть состояла в том, что завтракали, обедали и ужинали они на ее средства. И белье и ботинки он тоже покупал себе за ее счет. Они были всегда вдвоем, всегда вдвоем, и она одалживала, одалживала и одалживала деньги у всех, кто вместе с ней изображал на сцене цыган или другие роли текущего репертуара. И зашла в неоплатные долги. Но даже не думала об этом, потому что для нее величайшим счастьем было быть вдвоем.

Итак, он любил ее и она любила его. Разница заключалась лишь в том, что хотя он и знал, что когда-нибудь отдаст ей все суммы за все супы, пирожки, макароны, белье и ботинки, но пока не платил ничего. Платила только она.

Но тут я снова запнулся, ибо в моей голове бушевало не менее четырех разновидностей финала. И чтобы не ошибиться, я написал все четыре.

Все это я писал недели за две до падения дома Романовых и сейчас, знакомясь с работами историков о том времени, не могу объяснить, почему заинтересовали

меня именно этот студент и эта актриса, а не нечто такое, что гораздо более ответствовало бы переживаемому моменту. Впрочем, отмечу опять, что видел в событиях только то, что видно с поверхности. И ничего, ну попросту ничего не знал о тех глубинных явлениях, которые ясны мне теперь: не ведал, что уже 10 февраля (как раз когда я мучился над первым финалом) большевики организовали в Питере забастовку, а через несколько дней (когда я писал второй финал) рабочие пробились на Невский, сметая кордоны полиции; что на заводах уже почти не работали. Не знал ничего и о том человеке в далекой цюрихской комнате, откуда, петляя, порой обрываясь и вновь возникая, шли письма, очерчивавшие все то, что вскоре свершилось и изменило сущность явлений и жребий миллионов людей.

Не знал о нем ничего, как не знали о нем ни отец мой, ни мать, ни дяди, ни тети, ни кухарка Анюта, ни дворник Семен, ни директор гимназии, ни преферансисты, аккуратно ходившие к нам на пульку, несмотря на невзгоды войны. Не знал. Я писал финал моей повести о любви.

Здесь позволю себе отметить (или, верней, подтвердить то, что известно давным-давно): сколь бы ни был величествен, решителен, всеобъемлющ и удивителен самый ближний, рядом лежащий шаг истории, жизнь, надежды и помыслы большинства людей в их привычном дробном и мелком течении продолжают идти своим ходом, смешным и печальным, сердитым и трогательным, полным спешки, неровностей, бренных стараний и тленной суеты. Это суждение, столь много раз разъясненное, могу подтвердить еще одним доводом из жизни нашей семьи.

Зимой мы праздновали золотую свадьбу деда и бабки. И как оказалось потом, праздновали мы ее как раз в ту ночь, когда в Петрограде убили Распутина. Мы пили за стариков, за то, чтобы они жили и богатели и чтобы их дети и внуки жили и богатели, а в этот час в Питере, во дворце Юсупова, вводили цианистый калий в розовые пирожные, которые предназначались Распутину. Мы здесь в Москве плясали и снова пили и дошли до той точки, когда взрослые стали спорить о том, кто из них лучше устроился в жизни, кто из них зорче, догадливей, проницательней в своих днях и делах, а в это время Юсупов привез в свой дворец Распутина, и тот долго не ел пирожных с цианистым калием, но наконец все же съел одно, но не умер, съел другое, но снова не умер, и его пришлось пристрелить. Однако и тут он остался жив, и тогда в него еще раз стреляли.

К концу у нас на московской свадьбе дело опять пришло в лад, и мы примирились на том, что в нашей семье все умны, проницательны, прозорливы и знают все наперед, и это был тот час ночи, когда Распутина бросили в прорубь.

...На золотой свадьбе деда и бабки я познакомился с дальним родственником. Не знаю, как звали его в действительности, но он был маленьким журналистом одной из больших московских газет и писал там заметки под именем Фабиан.

С людьми (в том числе и с гостями на свадьбе) Фабиан был надменен, холоден, сух, как человек, сознающий свое особое место в общественной жизни страны и свою особую информированность. Со мной же (мы сидели с ним рядом) он сразу принял добрый, хотя снисходительный тон, и под финал (когда в Петрограде топили Распутина) мы были с ним уже как бы давно знакомы. Я поведал ему, что пишу роман (или повесть), и он позвал меня к себе, обещая прочесть и дать указания, как писать.

2.

После святок я пошел к нему. Он жил бедно, в глухих меблирашках, в комнате, заваленной записными книжками, со столом, где лежали недописанные заметки, типографские гранки и смятые в порывах неусыпного творчества комки покрытой чернилами бумаги. Начинался февраль 1917 года, было довольно холодно. Фабиан, не снимая пальто, сидел и писал. Он не казался уже ни снисходительным, ни сухим. Ему было много за сорок, и он рассказал мне, что порой пишет статьи, касающиеся нравственных проблем. Однако, сказал он мне, эти статьи — только проба пера, он чувствует в себе дар писать фельетоны великой силы и стать глашатаем общества, наподобие Дорошевича, Амфитеатрова или, в крайнем случае, Швейцера-Пессимиста.

Я дал прочесть ему мою повесть о любви, и он, обругав ее, однако ж сказал, что готов помочь мне и переписать все заново. И тут же начал писать. И писал заново каждый раз, когда я приносил ему новые и новые куски. Писал он быстро, но плохо, особенно плохо писал о любви, и у меня создалось впечатление, что все-таки о любви я писал получше.

Когда подходило время бежать в редакцию, он откладывал в сторону наш совместный труд и принимался писать заметки в газету. Я сохранил кое-что из этих заметок, вклеив в те давние дни черновики в альбом.

«Поздней ночью Ваш корреспондент направился на подводе к месту ужасного злодеяния. Тучи и полнолуние как бы подчеркивали зловещий характер местности. Ноги скользили по глиняному откосу. Вдали у реки горел костер. Здесь, у лодки, повернутой вверх дном, лежал труп молодой женщины в бальном платье. Это были останки королевы бриллиантов, вчера еще столь прельстительной. Еще вчера эти глаза сверкали, этот голос звенел, эта грудь трепетала. Сегодня — это тлен, ничто. Тишина окружает труп. Где песни, миллионные рысаки, угарные ночи? Тишина, молчание, тайна».

Кстати, среди других бумаг Фабиана, вклеенных мной в альбом, есть и его телеграмма в газету о последних часах Толстого:

«Мы подошли к утлому домику начальника станции. Комната была невелика. Л. Н. задыхался. Приближенные его тщетно пытались удалить посторонних, которые неустанно пробивались сквозь двери, стремясь поглядеть на великого старца русской земли. Л. Н. похудел, дышит часто и трудно. Начальник станции проявляет трогательное внимание. Ждут страшной развязки с минуты на минуту».

Так писал Фабиан, мой первый наставник по беллетристике.

К концу февраля Фабиан как бы преобразился. Он возвращался домой набитый известиями с башмаков по горло.

— Начинается, мальчик мой! — говорил он горячо, шагая по комнате.— Мальчик мой, начинается!

В стране — беспокойство («Отлично!»). В продовольственном деле — развал («Чем хуже, тем лучше!»). В армии — замешательство («Только бы это не повлияло на волю к победе!»). Деньги стремительно падают («Это, конечно, плохо, но все же и хорошо, если принять во внимание высшие цели!»). Разнузданность деловых кругов дошла до того, что взятки дают не только министрам, но и великим князьям! («Нет, наглость-то какова, низость-то!»). Бастует уже около полумиллиона рабочих

(«Прекрасно, только бы это не повлияло на волю к победе!»). В правительстве — ералаш, царь Николай безволен, сонлив, апатичен, мямля, байбак («Полная бесхарактерность — есть очень противный характер»,— сказал Лабрюйер»). Имеются несомненные данные, что императрица ведет секретные переговоры с Германией о сепаратном мире («Руки скрещены на груди»). А в общем пришло время действовать («Жизнь ценится не за длину, а за содержание» — это из Сенеки»).

— Действовать, мальчик мой, действовать!

А я продолжал писать мою повесть о бедной актрисе. Я решил сделать грустный финал. И я писал этот грустный финал, поместив его для пущей печали в осенний, туманный, дождливый московский парк.

Но когда я пришел к Фабиану с этим туманом, дождем и парком, он гневно смахнул мой труд со стола, сказав в раздражении, что не хочет читать о любви в такой поворотный момент. В Питере, по его словам, всеобщая забастовка. Вмешалась полиция. На чердаках стоят пулеметы. Начались столкновения. Есть убитые.

Назавтра об этом говорила уже вся Москва. И в гимназию из учителей пришел только один томный латинист. «Вечернее время» появилось с известием о роспуске Государственной Думы. Прошел слух, что в Петрограде восстали Волынский полк и некоторые другие войска.

С утра мы с Фабианом пошли по Москве. Городовых уже нигде не было. По Тверской вниз, к зданию Городской думы шла группа солдат с красными бантами на шинелях. Фабиан крикнул: «Да здравствует армия!» Ему не ответили, солдаты шли беспорядочно, без оружия, ускоренным шагом, как идут по спешному делу. Вверх, к Тверскому бульвару проехал грузовик — первый грузовик революции, увиденный мной: набитый людьми, шубы, шинели, пальтишки, красные флаги, винтовки. «Да здравствует народ!» — воззвал Фабиан. На грузовике услыхали его и ликующе закричали в ответ. А какая-то девушка с красной повязкой на рукаве, стоявшая на платформе грузовика, сорвала с головы платок и замахала им.

Промелькнул еще грузовик, другой, третий. Это отряды рабочих, студентов, курсисток спешили в казармы «снимать солдат».

— Все идет хорошо,— говорил Фабиан,— все идет хорошо!

Однако у Камергерского гудела большая толпа: говорили, что там, в переулке, на чердаке одного из домов засели жандармы и стреляют в каждого, кто пытается приблизиться к дому. Действительно, слышались выстрелы... На думской площади было мало народу, из дверей Думы выходили вооруженные люди и усаживались в грузовики. Вдоль всего фасада стояли на карауле рабочие и молодые солдаты с винтовками, гранатами, пистолетами. Было два-три пулемета. Караулом командовал молодой поручик с шашкой наголо и с радостными очами.

— Да здравствует пролетариат! — крикнул Фабиан и, показав редакционное удостоверение, прошел в здание Думы.

Я остался один. Было холодно, на площади горели костры. На домах уже кое-где колыхались красные флаги — с царских флагов срывали белое, синее, оставляя один только красный цвет. Исчезли извозчики. Дворников тоже не было. Вели задержанных полицейских, некоторые из них были в штатском. Как всегда, на бульварах играли дети.

Я не надеюсь на память и поэтому снова прибегну к альбому. Вот печатный отчет Фабиана о следующем дне, тоже вклеенный мною.

«Это был день красоты и радости необычайной. День, когда впервые на улицах было братание с солдатами, буржуазии — с пролетариатом, интеллигенции — с духовным убожеством. Я попал в густо катившуюся толпу. В центре шли солдаты с ружьями, немного нелепые, непонятливые, пьяные от какого-то неведомого, заразившего их чувства. Еще бы! Идти вольно в строю, хочешь — обнявшись, хочешь — степенно беседуя, да еще с красным бантом, в кругу дружеских улыбок. И как дети, нежно, с доверием тянулись солдаты к своим офицерам, красовавшимся перед взводами.

Это было сказкой, той политической сказкой, которая для нас, людей старших, была поэтичней всех художественных изысков нового поколения. Сказкой, верой в которую мы жили, ради которой берегли для будущего душевную свежесть, чтобы чашу жизни донести до дней искупления, не расплескав ее резким движением отчаяния, не отравив ее ядом сомнения!

Но к фактам, к фактам! На Воздвиженке, у входа в Экономическое офицерское общество, на стене был приклеен печатный плакат, воспроизводивший первые петроградские вести и первые революционные документы. Живою стеной толпились вокруг него люди разного типа и возраста. Читали вразбивку, каждый сам по себе. На Петровке толпы народа стояли на тротуарах, заливая порой всю улицу. То и дело сменяя друг друга, появлялись вестники с короткими новостями, слепо отпечатанными машинкой на лоскутах бумаги. Иные из вестников были на лошадях — военные и штатские; последние часто тоже с оружием... Самые камни дышали уже по-другому!»

Вечером этого дня я снова зашел к Фабиану. Он только-только вернулся из города и писал. Он очень устал, спина его ныла, ноги были свинцовыми от целого дня беготни. Но он писал и писал. Мне кажется, он даже и не заметил меня.

Идеи великой газетной статьи, о которой мечталось всю жизнь, одна за другой падали на бумагу. Воззвания к спасению России. Призывы к внутреннему примирению. К единству сословий. К победе над внешним врагом. К взаимному пониманию. К тому, чтобы в сиянии свободы возник новый строй, где не было бы ни униженных, ни вознесенных.

«Трудиться! — писал Фабиан. — Родину, непаханую, тучную девственной почвой, надо теперь уже смело, без оглядки, без аргусов мысли резать плугом, боронить и сеять. Нужно отдать свои дни работе, спокойной, повседневной, не стыдясь ее скромности, зная твердо, что всякое усилие даст теперь плод сторицей и что великий урожай ждет каждого добровольного сеятеля!»

Слова — одно горячей другого — срывались с его пера. После многих лет промедлений, отсрочек, оттяжек вдохновение снизошло к Фабиану. Статья, призванная прогреметь по Руси, уже светилась в его мозгу. Но и усталость брала свое. Склонялась к бумаге голова, перо становилось все медленней, тяжелей, однако страшным усилием Фабиан возвращал ему жизнь. И снова бежало оно, неутомимое, как верблюд, и преданное и доброе, как собака.

Так писал Фабиан поздним вечером за своим столом, призывая к терпению обездоленных, к умеренности богатых, к забвению старых колкостей и давних обид.

К терпению и забвению. Во имя свободы. Во имя свободы. Во имя будущего и народа.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### 1.

Я не присутствовал при отречении Николая Второго в вагоне царского поезда, застрявшего на станции Псков. Не находился при формировании Временного правительства под председательством князя Львова. Я не был ни в Царском Селе, когда даже собственный его величества конвой вышел на улицу с красными бантами и с «Марсельезой», ни на объединенном заседании рабочей и солдатской секций Петроградского совета, когда был принят приказ № 1, выводивший войска гарнизона из подчинения новым властям и предусматривавший, что отныне во всех своих политических выступлениях войска подчинены Совету.

И уж, конечно, я ничего не знал о том, что именно в эти самые дни В. И. Ленин (неизвестный мне) уже написал в Стокгольм к Коллонтай (неизвестной мне) письмо, где были такие строки:

«Сейчас — добивать реакцию, *ни тени* доверия и поддержки новому правительству... и *вооруженное выжидание*, *вооруженная подготовка* более *широкой* базы для более *высокого* этапа».

Ничего этого я не знал и, напротив, доверял правительству князя Львова, был возмущен падением дисциплины в войсках и считал, что революция завершилась, и что больше уже нечего завоевывать, и что следует не расшатывать, а приводить жизнь России в порядок. Кроме того, я считал, что прежде всего надо добиться победы над немцами.

Иными словами, я был оборонцем и находился где-то на полпути между кадетами и социал-соглашателями.

Забросив литературу, я стал гимназическим активистом. Мы выбрали (тайным голосованием) нескольких гимназистов, которые, согласно принципам тех времен, должны были контролировать деятельность педагогов, учебный процесс и уровень послушания.

В числе этих нескольких оказался я. Мы приглашались на все заседания педагогического совета.

На первом же заседании мы (фракция гимназистов) предложили послать приветствие Временному правительству. Враждебная фракция (учителей) не возражала. Потом мы, фракция гимназистов, поставили круто вопрос об увольнении нескольких педагогов. Первый удар был нанесен по историку как реакционеру, восхвалявшему русских царей, даже таких, как Иван Грозный. Но директор гимназии, как известно — большой философ, заявил, что уже имел беседу с историком и тот, признав свои заблуждения в оценке царей, обещал в дальнейшем исправиться, взяв упор на историю народного движения. Засим совет обратился к ошибкам учителя математики. Тот обвинялся нашей фракцией в том, что наивысшей отметкой его была тройка. Он говорил: «Бог знает на пять, я — на четверку, а вы — на тройку и двойку». Ох, и влетело ему сейчас за эту подлую философию. Он сидел маленький, потный, снимая и вытирая пенсне, а мы — хотя тогда только учились говорить речи — поджаривали его и перевертывали и снова поджаривали. Фракция педагогов пыталась его защитить, но жажда мести обуревала нас, кровавые двойки вставали перед нашим умственным взором, мы добивались жертв. Тут даже директор-философ не

мог ничего поделать, сколь ни пускался в рассуждения о сложности математических знаний и трудности их постижения. Уволить! — была резолюция, и математик исчез в дверях навсегда.

Больше нам никого не удалось прогнать, и мы ушли, сверкая очами, сжигаемые неутолимым огнем.

Потом заседания гимназического бюро шли почти беспрерывно, как все заседания тех дней, и мы выносили решения о необходимости вести войну до победы, и о необходимости революционной сознательности солдат и рабочих, и о необходимости проведения совместно с женской гимназией Раевской собрания на тему об участии гимназистов в политической и общественной жизни страны. Кроме того, мы объявляли бойкот то одному, то другому преподавателю и тогда не являлись на его уроки, а играли в футбол во дворе.

Возможно, что этаким образом я стал бы в конце концов политическим деятелем, если бы не встретил однажды на Малой Дмитровке Фабиана, мчавшегося куда-то без шляпы, с кудрями, трепещущими на ветру. Увидев меня, он рассеянно сунул мне руку, проговорил, что работает ныне главным фельетонистом в газете «Полдень», и сказал, чтобы я как-нибудь завернул к нему. Я эту газету знал. То был орган (так значилось в подзаголовке) внепартийной общественной мысли, газета веселая, бойкая, сплетническая, выходившая в три часа дня и пользовавшаяся успехом.

Через неделю я пошел к Фабиану в редакцию, помещавшуюся в одном из переулков Тверской, в квартире. И по тому почтению, с каким я был проведен к Фабиану, я сразу понял, что он тут большой человек.

Фабиан писал озабоченно, быстро, и когда я вошел к нему, кивнул головой, приглашая сесть. Я сел. За стеной сильно стучала машинка. Все кругом пахло гранками. О господи, я не ведал еще тогда, что это и есть аромат той профессии, которой мне суждено заниматься всю жизнь.

— Хочешь работать в газете? — спросил меня Фабиан, продолжая писать. Видно, статья, которую он сочинял, ему нравилась, потому что усмешка удовлетворения бродила в его усах.

— Хочу — сказал я.

Он позвонил. Вошел человек в сюртуке, в высоком крахмальном воротничке, в светло-сером галстуке с жемчужной булавкой; его ботинки были прикрыты гетрами.

— Рекомендую, Альфред Николаевич, — сказал Фабиан,— парень не без способностей. Возьмите его к себе на пробу.

Так я стал газетчиком. И прошел пробу под руководством Альфреда Незванного. До свержения монархии Альфред заведовал светской хроникой в одной из больших петроградских газет, но вышел скандал (как я сейчас понимаю, связанный с неким шантажным делом). Альфред покинул северную Пальмиру и года два прозябал в репортерах в родной Калуге, где все его знали, как Ваську Попова. Когда решился жребий империи и высшего света, Альфред помчался в Москву и вскоре уже управлял отделом хроники в «Полдне». Эта хроника была воистину украшением «Полдня», ибо такого букета скандалов, убийств, насилий, греховных объятий, притонов и сведений из интимной жизни певиц и балетоманов не мог предъявить никто. Однако издатель, он же редактор «Полдня», Грицков, хотя был доволен деятельностью

Альфреда, умножавшей тираж, все-таки каждый день обвинял его в отсутствии хроники политической и общественной жизни.

— Ты пойми,— говорил он ему,— идет революция, всколыхнулась жизнь общества, надо следить за ней, а ты...

— Я слежу, Иван Станиславович,— печально гудел Альфред,— только читатель, он... Его на жизнь общества не возьмешь. Тираж упадет, Иван Станиславович...

— Отстал ты, отстал! — отвечал слабо Грицков, косясь на него.— Нынче читатель общественность любит. И вообще... Да скинь ты к черту этот сюртук! — заключал он сердито.

— А как же без сюртука? — отвечал Альфред.— Я журналист. Что же мне, френч надеть?

Поэтому, когда появился я, Альфред мгновенно назначил меня освещающим митинги и собрания.

— Вспомни какой-нибудь интересный митинг,— сказал он мне, усевшись за стол и закуривая сигарету.

Я вспомнил о митинге двух гимназий, мужской и женской, где было решено послать правительству требование о допущении гимназистов и гимназисток последних классов к активной политической жизни, к участию в выборах власти и городского самоуправления. Альфред пришел в полный восторг.

— Беги домой, напиши, и сразу — в набор!

В те дни я особенно поклонялся Ремизову и Белому и написал заметку на десять страниц, наполненную сарказмом и размышлениями, невнятными фразами и сногсшибательными речениями. Альфред, прочтя эти десять страниц, повел ухом, сплюнул, взял в руки перо и перевел все, мною созданное, в десять строк. Но озаглавил их так: гимназистки требуют власти! И приказал разверстать заглавие поверх всей страницы. Номер с этим заглавием расхватали в киосках вмиг. Понадобился добавочный тираж. Грицков был в восторге. Даже сам Фабиан похвалил меня. Да, МЕНЯ, потому что Альфред никому не сказал, кто был действительным автором и заметки и заголовка.

## 2.

Сперва работа моя шла счастливым, спокойным, веселым порядком: на митингах и собраниях ругали царя и царицу, Распутина, Вырубову, разоблачали дворцовую камарилью, влетало сенаторам и всякого рода проходимцам и прорицателям, окружавшим трон. Выступали даже прокуроры и полицейские, рассказывая, как тяжела и нравственно невозможна была их служба. Восторгом встречали на митингах политических каторжан, в тревожном молчании слушали рассказы о тех, кто шел на виселицу во имя свободы. Гневные крики сопровождали повествования о погромщиках, о Протопопове, страдавшем прогрессивным параличом и увлекавшемся спиритизмом, о Столыпине, которого мало кто помнил из митингующих, но который петлей усмирял Россию. И непередаваемым ликованием встречали освобожденных из Шлиссельбурга, из Петропавловки, из Крестов, приезжавших в Москву. И все — и чиновники, и фельдфебели, и судебные приставы, и конвойные офицеры — выражали, под аплодисменты, свое раскаяние, что служили царизму.

качки и разнобоя, шло по проложенному пути, будто не существовало бурь, встречных, бьющих друг друга течений в душах, помыслах, действиях тех, кто впоследствии принял дело ленинской партии, как дело жизни своей, и прошел с ней все годы. Нет, были ухабы. И пропасти. И все, как всегда, было трудней и различней.

Вот об этом и следует рассказать.

3.

Тут надо несколько прояснить мои политические убеждения тех удивительных дней.

А. Ф. Керенский был карикатурен. Это рассказано сотнями мемуаристов, в том числе и его товарищами по партии. Он держался карикатурно, распоряжался карикатурно, гневался карикатурно, ходил в крагах и френче, в сопровождении двух неизменных адъютантов, почивал в царских комнатах и т. д. и т. д.

Однако же в человеке, сколь бы он ни был карикатурен, есть всегда нечто такое, над чем можно подумать. Особенно если долгие месяцы каждая его речь сопровождалась овациями. Если люди бурей восторга встречали каждое его появление. Пусть несознательные, но встречали. Если было время, когда он почитался едва ли не первым человеком в России. Умами недальновидными, но почитался.

К числу этих недальновидных принадлежал и я. И если говорить правду (а правду следует говорить), то не только я, но и почти все из моей среды.

Людей (в жестокой политической схватке) порой называют остро и бранно, и эта бранная острота остается за ними, когда они повержены в прах. Справедливо ли это? Бывает, что так. Несправедливо ли это? Бывает и этак.

Постарев и многое повидав, я научился быть осторожней в оценках. Но все же никак не могу воздержаться от них.

Керенский был человек одаренный, неистовый, бестолковый, капризный.

Лишенный подлинных, крепких, нравственных связей с революционным подпольем, только внешне соприкасавшийся с ним и с его ужасной судьбой, далекий от всех тех споров, пререканий, дискуссий, которые в течение стольких лет сотрясали и кристаллизовали это подполье, он был как бы вне духа, вне мыслей, вне истинного родства с теми, кто отдал революции все думы, всю жизнь, он был для них человеком пришлым, случайным, не очень грамотным, чужаком без революционного прошлого и революционных традиций, вознесенным силой невнятных обстоятельств на гребень движения. Поэтому даже вожди эсеров, к чьей партии он себя причислял, относились к нему с холодком, как к чему-то неясному, странно возникшему. И, в общем, только мирились с ним. Мирились и не без выгоды для себя опирались на него из-за его неслыханной популярности.

Его оружием (в первое время) было слово. Но слово, как бы лишенное мускульной силы, расплавленное, летящее в сбивающем с ног потоке, взъерошенное, неясное, приобретавшее вдруг точность и смысл, но вот опять расплавленное в бесконечном напоре. Воздействие такого рода речей — не в логике, не в непреложности доказательств и доводов, а именно в этом потоке и в этом голосе, несущем слова, то грозном, то мягком, то громком, то словно беззвучном, то резком, то скорбном, то остро раздельном, то скомканном в невнятное бормотание. И не ухватишься, как следует, ни за что, а, черт его побери, стоит комок в горле.

Прошло чуть более полугода после Февраля, и Керенского уже со всех сторон начали звать позером, кликушей, истериком, неучем, адвокатишкой. Да он и был в существе своем истериком и кликушей. И, подобно многим истерикам и кликушам на Руси, полагал, что можно изменить суть словами. И, подобно им, растворился в словах и исчез. И все же он был тем кликушей, от речей которого мороз шел по коже. И сейчас, когда все давно разъяснилось, когда извлечены все пружины и корни, было бы лицемерием с моей стороны умолчать об этом.

Правда, я видел его всего однажды, в Большом театре, на так называемом Московском государственном совещании, куда собрали бывших членов четырех Государственных Дум, делегатов рабочих, солдатских, крестьянских Советов, ученых и генералов. Это был, как его тогда называли, Всероссийский собор.

Но тут я обязан отдать перо Фабиану. Перепечатываю его отчет — в те дни я был с ним согласен почти во всем, за исключением стиля.

«Вначале падала душа при взгляде на эту громаду людей. Сколько их? Две, три, четыре тысячи человек? Но что может сделать эта громада разнородных людей в три дня? Какие решения вынести, утвердить?

Однако задача глубже и сокровенней — не в решениях, не в голосованиях, невозможных при краткости срока Собора, небывалого на Руси. Настроение собрания выражалось единственным путем: рукоплесканиями, гулом одобрений или неодобрений, демонстративным сидением или вставанием, всплеском восклицаний, шиканьем. Однако и это сдержанное рокотание громады в три тысячи человек было достаточно выразительно и внушительно.

Загремели аплодисменты по адресу генерала Корнилова, появившегося в ложе. Но встала лишь правая сторона. Советы рабочих, солдатских и крестьянских депутатов и другая левая демократия сидели молча, многие с презрительным вызывающим видом. А когда раздался возглас:

— Да здравствует армия! —

вся левая, повернувшись спиной к генералу Корнилову, стала аплодировать солдатам и офицерам, сидевшим во втором ярусе.

А когда говорили вожди Советов, то вставали в рост и рукоплескали левые*, а справа сидели молча, презрительно скрестив руки. И слева сыпались гневные голоса:

— Зубры, встаньте!

Не странно ли, что как бы по снисхождению на государственном совещании дано было слово трем, казалось бы, главарям и основоположникам русской революции: «бабушке» Брешко-Брешковской — родоначальнице эсеровской партии, Г. В. Плеханову — основоположнику русской социал-демократии и П. А. Кропоткину — старому вождю анархизма, подлинного, а не нынешнего, погромного?

Не странно ли, что наиболее жаркие аплодисменты летели к ним с правой стороны, а слева кое-где и довольно заметно змеилась усмешка.

И тщетно грозила пальцем «бабушка», призывая к благоразумию. Тщетно Плеханов с блеском и холодом разума — не слабейшее ли это оружие в иные разгоря-

---

* Напомню, что большевики бойкотировали Совещание, и когда речь идет здесь о левых, то это те левые и лидеры Советов, которые после Октябрьской революции почти целиком ушли в лагерь ее врагов.

ченные эпохи? — в превосходной речи, с великолепным французским жестом и убийственной интонацией поучал аудиторию элементарной азбуке социализма. Тщетно Кропоткин говорил теплые, вразумительные слова. Было до слез трогательно, когда этот белый старик с патриархальной бородкой до пояса обращал к слушателям умоляющие слова и даже в скорбном порыве ударял себя в старческую грудь. Ему снова и снова похлопали. Даже вставали, аплодируя всем трем старичкам...

И вдруг послышались негромко, но явственно единственные возможные для этой минуты слова:

— Помиримся! Соединимся!

Это была минута по трогательности необыкновенная.

...Собрание отгорело. Погасли огни. Все развеялось. Но осталось одно. И это одно искупило все — навеки запомнит российская память этот Собор с его безмерной, несчастной мольбой:

— Примиритесь!»

Такова была статья моего наставника Фабиана.

Зачем же вспомнил ее сейчас и переписал?

Во-первых, чтобы сказать, что российская память забыла о Совещании ровно через неделю. А во-вторых, потому, что, прожив жизнь, среди многого удивительного и огромного, о чем написаны книги, я видел и то, о чем написано вскользь, небрежным взмахом карандаша. Пусть этот Собор действительно взмах, всего лишь мираж истории, но я был тем, кто видел этот мираж. И вправе ли я, рассказывая о себе и по-своему о времени, когда жил, обойти эти призраки среди ураганов того, что стало историей подлинной, настоящим путем страны?

Пусть будут и призраки. Пусть будет просторней история.

После Московского совещания я еще некоторое время работал в «Полдне», освещая собрания. По-прежнему я писал, что здравый народный смысл побеждает, что призывы к порядку и дисциплине, к войне до победы получают все более крепкую поддержку, в то время как большевиков встречают свистом и яростью.

Но это было уже совершенной неправдой.

Напротив, людей, призывавших к порядку, к войне до победы, все чаще встречали свистом и яростью, в то время как большевиков, говоривших о немедленном мире, разделе земли и захвате заводов и банков, приветствовали все радостней и шумней.

И наконец, пришло время, когда на многих заводах, во многих казармах никому, кроме большевиков, вообще не давали говорить.

Мне стало трудно присутствовать на таких митингах, ведь я в те дни во всем соглашался с «Полднем»: и в том, что Россия в смертельных судорогах, и в том, что нужна победа над немцами, и в том, что Керенский и есть как раз та скала, вокруг которой необходимо сомкнуться всему разумному:

— Помиримся! Договоримся!

Поскольку, однако, таких слов на митингах уже не было, а было совсем обратное, я перестал вести в «Полдне» раздел собраний.

Это совпало еще и с тем, что в августе я, гимназист последнего класса, уехал вместе с отцом в Крым.

Там было тихо. Шумело одно лишь море.

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

1.

В Крыму мы поселились в Симеизе, в пансионе Александровой-Дольник, у самого Черного моря. Люди там жили чистые, ходившие в пику эпохе в крахмальном белье и крахмальных воротничках. Были тогда в Крыму фаэтоны с матерчатым верхом, и проводники на племенных лошадях, и симфонические концерты в Ялте, и чебуреки в трактирчике на Ай-Петри. И съехались сюда перед большим антрактом все те петроградцы и москвичи, которым приелся шум, митинги, лапти, шинели и памятники великим людям России, увитые красными флагами. Они искали тут тишины, извечности гор и моря, постоянства камней и ветра, запаха роз в Чаире и звезд над волнами в соленой, плещущей темноте.

И они нашли тут все это. И по вечерам они слушали, как кто-нибудь из любителей играл Шопена на фортепьяно. И на веранде сражались в преферанс. А молодежь шла к морю и спорила о Рембо, Малларме, о свободе женщин отдаться страсти, о полудевах и о песенках Изы Кремер: «Мадам Лулу, я вас люблю...»

И под эти споры я полюбил. На этот раз я полюбил красавицу, пользовавшуюся неслыханным успехом в пансионе. Она не обращала на меня никакого внимания, но я был уверен, что силой мысли, если не внешностью, я покорю ее. Она танцевала, как перышко, а я стоял у стены и глядел на нее. Но она видела во мне всего только гимназиста и не замечала пламени моих глаз. И все-таки я любил ее. Но в те времена не принято было прямо сказать ей об этом. Надо было действовать скрыто, полунамеками, без яркой активности, обычной ныне, неясно и с заиканием. Сложность дела заключалась еще и в том, что нравился ей офицер, находившийся в пансионе на излечении. Впрочем, на мой взгляд, он давно излечился и окопался здесь, чтобы нюхать розы, а не воевать.

Однажды в припадке ревности я сказал ему это в глаза, и тогда он сказал, что такие слова могут быть смыты лишь кровью. И мы сошлись поздно ночью на берегу, чтобы решить спор дуэлью. Но так как в его руках была только палка, на которую он опирался, страдая от ран, а у меня не было даже палки, то мы просто начали драться. При этом палка сыграла решающую роль. Он вздул меня сильно, больнее нельзя! Однако — таков парадокс страстей — красавица после этого стала гораздо пристальней посматривать на меня. И даже поцеловала меня как-то, под южный закат на скале, вознесшейся высоко над морем.

Кроме этого происшествия все было тихо, люди в белых воротничках говорили, что большевики провалились, а Ленин (о нем шли теперь разговоры повсюду) разоблачен. Он скрылся, но уже найден след. Говорили, что Милюков опять появился на сцене и что сформированы «ударники смерти», ждущие только сигнала, чтобы навести в Петрограде порядок.

И если бы можно было все время сидеть на пляже и слушать море, то весьма вероятно, что эти сведения казались бы точными. Но человек создан так, что даже если он в пику истории и носит белый крахмальный воротничок, все же не может хотя бы на время не отделиться от моря и не вскарабкаться по обрыву на твердь. А на земле было неспокойно. Сперва забастовали горничные в пансионе, требуя повышения жалования. Инцидент был вскоре улажен, жалование прибавили. Затем

вдруг поздно вечером, во время игры ноктюрна на фортепьянах, появились матросы и стали проверять документы. И хотя это были матросы Черноморского флота, то есть, как было принято тогда думать, сторонники Временного правительства и, следовательно, совсем непохожие на балтийцев, но все же были матросы и проверяли они документы круто; а моего соперника, подлеца, набившего мне рожу, они и вовсе забрали с собой как скрывшегося от военной службы. Это событие вселило мне в душу радость, да и моя красавица перенесла удар на редкость спокойно, потому что, по моему ревнивому наблюдению, обратила в последнее время свой взор на папиросного фабриканта из Феодосии. У меня возникло большое желание вызвать и папиросника на дуэль, но тут совсем неожиданно забастовали... постояльцы пансиона. Хозяйка накинула плату за комнаты и питание, а постояльцы, сколь ни были они респектабельны, отказались платить. Возникли переговоры. При этом хозяйка обвиняла клиентов в анархии, в большевизме и призывала их к государственности, а клиенты ругали хозяйку акулой и мародеркой. В конце концов пришли к какому-то компромиссу, но он был не по карману моему отцу, и мы отправились с ним восвояси, в Москву.

## 2.

Последнее, что мы видели у Черного моря, была демонстрация рыбаков в Ялте под лозунгами «Долой Временное правительство!», «Кончать войну!».

Это же самое мы увидели и в Москве, проезжая домой к Петровским воротам.

Была середина октября, а я с опозданием начал занятия в последнем, выпускном классе. Мы проходили тангенсы и котангенсы, ничто не изменилось ни в штудировании физики и словесности, ни в упражнениях по силлогизмам. И только историк действительно реформировал курс, приглушив значение царей и отдав дань Разину и Пугачеву.

Но в Москве изменилось все. Шли необъяснимые демонстрации против правительства и войны. Многие магазины закрылись. Улицы освещались плохо. Стояли бескрайние очереди за хлебом. Мяса не было. Каждый день возникали все новые и самые нежданные забастовки: бастовали почтальоны, официантки, дворники. Появились витрины, забитые досками.

В том кругу, к которому я принадлежал, говорили, что война проиграна, фронт дезертирует, в стране — грабеж, поезда едва ходят, рабочие не признают ни Временного правительства, ни местных властей. В жилых доходных московских домах черные входы заколотили досками, а у парадных дверей, обитых железом, с полночи устанавливали дежурства. Дежурили только мужчины. Они играли всю ночь в преферанс. За столиком, рядом с колодами, виднелась кнопка электрического звонка, посредством которой, сигналом громкого боя по всем квартирам, можно было поднять по тревоге весь дом.

...День двадцать пятого октября 1917 года прошел в Москве внешне спокойно. Телеграф между Петроградом и Москвой не работал. Нельзя было разобрать, что происходит в столице. Утром в газетах появилась заметка:

«ЛОЖНЫЕ СЛУХИ

Вчера в Москве циркулировали слухи об аресте в Петрограде представителей высшей правительственной власти. По имеющимся в штабе Московского военного

округа точным сведениям, эти слухи вымышленны и совершенно не соответствуют действительности».

Сообщения из ставки были тоже спокойны:

«СЕВЕРНЫЙ, ЗАПАДНЫЙ, ЮГО-ЗАПАДНЫЙ И РУМЫНСКИЙ ФРОНТЫ.

Перестрелка и действия разведывательных партий».

«КАВКАЗСКИЙ ФРОНТ.

На Кемахском направлении наши части выбили турок из окопов и отбросили их на Кемаху. На Чевликском направлении в районе Огут наши разведчики сбили сторожевое охранение турок».

«БАЛТИЙСКОЕ МОРЕ.

Без перемен».

Вечером в театры собралось немало народу. В Большом театре давали «Садко», в Малом «Светлый путь» с участием М. Н. Ермоловой. Художественный театр показывал в этот день «Горе от ума», театр Корша — «Дни нашей жизни».

В оперетте Потопчиной представлена была музыкальная шутка «Игрушка», в театре Я. Южного — «Дон Померанцо и дон Помидоро».

Кинематограф «Модерн» демонстрировал драму в пяти частях «Жизни немые узоры» с участием Ребиковой, Фрелиха и Желябужского. В цирке Никитина на Садовой состоялись гастроли египтянина Бен-Мухамеда и лягушкоглотателя Сацилли.

Был мокрый осенний вечер. Отряд конной милиции охранял городскую Думу. Здесь происходило заседание, посвященное петроградским событиям. Самые различные новости слышались в кулуарах. Иные гласные утверждали, что правительство пало, другие — что правительство, подвергшееся нападению, сумело укрепиться и одержало верх.

В девять часов вечера председатель Минор открыл заседание Думы. Городской голова Руднев рассказал о свершившемся в Петрограде большевистском перевороте. Он заклеймил попытку большевиков захватить власть. Начались прения. Кадет Щепкин иронически пригласил Думу выслушать в первую очередь виновников переворота, сидящих в Думе на левых скамьях. Вызов был принят. На трибуну взошел И. И. Скворцов.

— Наше выступление,— сказал он,— вы хотите представить как выступление кучки заговорщиков. Вы отлично знаете, что это неправда. Из большинства вы стали меньшинством. Вы хотите ликвидировать выступление рабочих и крестьян силой. Что же, попробуйте это сделать!

Поднялся страшный шум. Гласные стучали пюпитрами. Бледный Новгородцев, профессор с ассирийской бородой, кричал: «Прочь! Выгнать его!» Бурышкин размахивал кулаками, подступил к кафедре. Председатель Минор звонил в колокольчик.

Пробило полночь, театры окончились, улицы опустели. Изредка пролетал лихач. В окнах гасли огни. Милиционеры, в солдатских шинелях, в солдатских фуражках, с красными повязками на рукавах, стояли на перекрестках. Начался дождь.

В три часа ночи Дума решила образовать Комитет общественной безопасности — новый орган власти, в противовес большевистскому Военно-революционному комитету.

А через час в типографии газет «Русское слово», «Русские ведомости», «Раннее утро», «Утро России», «Русский голос» явились отряды большевиков. Печатание

очередных номеров было приостановлено, в редакциях и типографиях поставлен был караул.

С тех пор эти газеты не выходили. Вышел — на один только день — всего лишь «Полдень», о котором красногвардейцы забыли... С рассвета начались схватки между большевиками и силами Комитета общественной безопасности. И многие дни, пока шли бои, москвичи читали все тот же «Полдень», явившийся в свет последним из буржуазных газет.

На первой странице этого органа, где я за полгода обрисовал столько митингов и собраний, сообщалось о поражении итальянцев. Фронт прорван глубоко. Потери огромны. Причина: бездействие русского фронта. Телеграммы из Рязани, Орла, Ростова, Кронштадта на второй странице были пестры. Погромы, голод, бесчинства солдат, уничтожение лесов, продовольственные беспорядки, суд матросов над офицерами крейсера «Рюрик», убийство генерала Зебарова, бои в Казани, захват рабочими фабрик и заводов.

Четвертая страница была занята объявлениями.

Правление общества извозопромышленников Сущевского района созывало своих членов на общее собрание, имевшее быть 26 октября в шесть часов вечера в ресторане «Брест». Общество поощрения рысистого коннозаводства извещало об аукционе лошадей 28 октября в два часа дня.

Протоиерей Устинский рекомендовал покупать сочиненные им тезисы для обновления жизни православных христиан. Домовладелец объявлял о своем желании купить дом от трехсот тысяч рублей до одного миллиона.

Алексей Георгиевич, дамский парикмахер фирмы «Базиль», извещал о своем переходе в другую фирму и льстил себя надеждой, что клиентки не оставят его вниманием.

Венерологи, урологи, ушники, терапевты, дантисты уведомляли о часах приема.

Третья страница — происшествия, сплетни, городская жизнь. Внизу помещались рецензии на новые ленты для кинематографа. Вот эти рецензии:

«1. ТАЙНУ ПОГЛОТИЛИ ВОЛНЫ.

Картина смотрится с интересом только благодаря прекрасной игре г-жи Гзовской. Вся интрига драмы вертится около зарезанной овцы. Героиня, дитя непосредственности, прочтя записку, из которой ясно, что любимый ею человек — ее брат, идет топиться. (Лучше бы автора отправили в волны!) Плохой свет порой делает участников картины совершенно незримыми.

2. НАБАТ.

Из последних картин обращает на себя внимание составом исполнителей драма «Набат». В ней заняты наши лучшие экранные силы: В. А. Коралли, В. В. Свобода и другие. Очень трогательна и в нужный момент эффектна Коралли — сестра разорившегося авантюриста. Туалеты артистки, в особенности ее меха — шиншилла и горностай — полны роскоши, прямо дворцовой. Пластичен и удивительно искренен В. В. Свобода.

Неизвестно, зачем к сценарию приклеены сцены рабочего движения последних месяцев, ничем не связанные с общим течением драмы».

Все это читали подписчики «Полдня» вот уже пятый день. А в городе, не утихая ни днем, ни ночью, шла битва.

## 3.

Несколько дней и ночей сражался в Хамовниках и у Никитских ворот слесарь-красногвардеец Василий Зубков. Вечером на четвертые сутки Зубкову стало нехорошо — кашель, озноб: старый туберкулез давал себя знать. Начальник отряда отправил Зубкова в районный Военно-революционный комитет, к Евсееву.

Комитет помещался в доме на площади. Зубков, миновав караулы, вошел в небольшой особняк, пропахший кислым, солдатским теплом. Всюду ходили, сидели, лежали люди. В зале, где формировались отряды, было накурено так, что стены кривились под потолком. Слабо горели лампы. В углу, у окна, стоял пулемет.

За длинным столом сидели солдаты. Стол был завален объедками, пустыми консервными банками, деревянными ложками, кусками недоеденного хлеба. Потолок был усеян следами пуль. Прибегали разведчики в потрепанных пальто; иные были опоясаны старинными саблями с насечками. Приходили трамвайщики Уваровского парка, пивовары из Теплого переулка, ткачи Второвской мануфактуры и фабрики Жиро. В углу стояли два бомбомета.

Бой, отдаленный, незримый, но слышный, отчетливо присутствовал здесь. В прихожей, превращенной в цейхгауз, выдавали оружие и обмундирование начальникам боевых десятков. В огромной спальне (в бывшей барской опочивальне) спали в резерве красногвардейцы и стояли винтовочные пирамиды. Дежурили рассыльные самокатчики. На круглом дворе, окруженном конюшнями и сараями, помещалась легкая батарея.

Покашливая от теплоты, саднившей после сырости горло, оглохнув от многодневной стрельбы, Зубков долго разыскивал комиссара районного Военно-революционного комитета Евсеева. Какой-то сапер указал ему наконец на рабочего в шинели и пиджаке. Догнав комиссара, Зубков вручил ему записку своего командира.

— Болен? — спросил Евсеев, прочтя записку.

— Хвораю.

— Чем?

Зубков тронул худую грудь и, морщась, пробормотал:

— Кашель замучил. Нет ли какого подходящего назначения? По слабости?

— Может, домой пойдешь?

— Нет.

Комиссар затянулся, подошел к какой-то картине, изображавшей море с турецким фрегатом, пощупал раму. Потом обратился к Зубкову:

— Вот что, товарищ. Ступай-ка ты в наш лазарет, он тут, рядом. На подмогу. Нет у нас санитаров.

И Зубков обрадованно отвечал:

— Вот и прекрасно! Вот это в точку!

Лазарет помещался во флигеле. Некогда это был жилой флигель, для гостей. Ныне шкафы, шифоньерки, комоды были вынесены в коридор, носилки и койки стояли вдоль стен. Пахло эфиром и йдоформом.

Врач — крохотный старичок в грязном халате и в кителе — встретил Зубкова шумно и радостно.

— Санитар? Превосходно! Наконец-то прислали! Вы кто же по образованию? Фельдшер?

Зубков ответил, откашлявшись:

— Слесарь.

И врач разразился ругательствами:

— Черт знает что! Неужели нет знающего человека? Это издевка, а не лазарет! Помилуйте: я должен и оперировать и горшки выносить!

Зубков приступил к работе. Он работал без отдыха. Кипятил инструменты, готовил грелки, компрессы. Сперва неумело, потом скумекал. Был этот Зубков во всем усердным и аккуратным. Стремился проникнуть в суть дела, запомнить, приладиться, сообразить. Доктор кричал:

— Пинцет!

— Ланцет!

— Кохер!

— Пэан!

И слесарь Зубков, растерявшись спервоначалу от этого изобилия ножей, зажимов, щипцов, учился помалу тащить, что требовалось. Раненые поступали часто — штатские и военные, старые и молодые. Это были красногвардейцы с Волхонки, с Пречистенки, с Дорогомиловского моста. После трех операций, споласкивая ланцеты в спирту, врач спросил Зубкова:

— Зубков, ты кто? Большевик?

— Большевик.

— И за что же ты борешься?

Зубков помолчал, стеснительно, как всегда. Потом сказал:

— Борюсь, чтобы всем было хорошо, не одним фабрикантам.

Доктор присвистнул, складывая инструменты.

— Не выйдет этого, брат! Не верю! Не выйдет! Не может этого быть!.. Предупреждаю: я нахожусь здесь, выполняя врачебный долг, а не потому, что сочувствую вашим идеям.

Снова принялись за работу. Тампонировали, ставили клизмы.

Потом, в паузе, доктор проговорил:

— Ты не серчай, санитар! Мне, брат, купцы да псаломщики не меньше, чем вам, осточертели!

В десять вечера наступило затишье. Бой на Крымской заглох, раненые перестали поступать.

Зубков ушел в коридор, чтобы отдохнуть. Он чувствовал себя совсем скверно: ломило в груди, липкий пот покрывал все тело.

Зубков лег на какой-то поваленный шкаф, задремал. Он спал в первый раз за три дня. Сон был исполнен видений. То чудились ему выстрелы, смерть, то, напротив, видел он хлеб, башмаки, горящую печь — признак спокойствия, мира. Старенький доктор приснился ему под конец. Доктор бегал по лазарету, ширился и сужался.

— Не выйдет! — кричал он.— Нет! Я стар, чтобы лгать! Революция? Нет, не выйдет!

И пробудившись от ненависти к этому крику, Зубков, протирая глаза, сказал уже наяву, внятно и резко:

— Выйдет! Выйдет, старый ты хрен, черт тебя побери! Выйдет!

И опять задремал, морщась и вздрагивая.

Хлопнула дверь. Тяжелые шаги зазвучали на лестнице. Зажегся огонь, и доктор крикнул с площадки:

— Зубков! Санитар! Корпию, пинцент, два бинта, грелку!

Прибыла новая партия раненых: начался бой у Обухова переулка.

Фабиан, просидев четыре дня у себя на мансарде, не вытерпел неизвестности и вышел на улицу. Таков был его долг публициста.

4.

Фабиан жил в Каретном ряду, в одном из Знаменских переулков. Он дошел до Петровских ворот. Здесь было пусто. Вдруг он заметил неясную тень, скользнувшую у окон писчебумажного магазина.

— Кто там? — воскликнула тень.

— Работник печати,— ответствовал, как всегда, Фабиан.

Тень дала ему знак, означавший, что там, внизу на Петровке, стреляют. И они пошли к аркам Екатерининской больницы. Голые тополя шумели над ними, дождь перестал, падал талый снег. Осень нехотя, мокро превращалась в зиму. Морозило. Грязь стала тверже, острее, вылепленней, лужи — белее и суше.

Тень оказалась довольно высокой, широкой в плечах, в теплой барашковой шапке.

— Андрей Перетуров, из Харькова,— отрекомендовалась она.— Как там, стреляют?— спросил Перетуров, указывая на Нарышкинский сквер.

— По-моему, да!

Они замолчали, поглядывая по сторонам. По-прежнему только зарева освещали город. Где-то недалеко пылал пожар. В рыжих отблесках неба, будто в закате, видны были галки, сидевшие на деревьях бульвара.

— Видите ли,— сказал Перетуров,— я три дня назад приехал из Харькова. Хочу купить завод портупей, поясов, башмаков для войск.

— Купить завод? — сказал Фабиан.— В эти дни?

— Именно! — вскричал Перетуров.— Именно в эти дни! Сегодня завод продадут за бесценок. А через несколько дней, когда большевиков побьют, он в сто раз взлетит в цене.

— Однако,— пробормотал Фабиан, удивленный такой арифметикой.

— И я уже нашел продавца,— объявил Перетуров.— Он живет в доме Бахрушина, у Тверской. Но вот уже третьи сутки не могу до него добраться.

— Почему?

— Почему?! Идет бой!.. Послушайте, — вдруг озарился он, а не попробовать ли нам пройти вдвоем? Вы куда? К Страстному монастырю?

— Можно и Страстному.

— Пойдемте!

Они двинулись. Но на углу Дмитровки их задержал патруль.

— Кто идет?

— Работники прессы,—откликнулся Фабиан.

— А ну, катитесь отсюда!

И оба они отпрянули вниз, обратно к аркам Екатерининской, так и не поняв, кто же окликнул их: юнкера или красногвардейцы.

Часа в два ночи Зубков опять явился к Евсееву, комиссару районного Военно-революционного комитета.

— Ты чего? — спросил его удивленно Евсеев.

— Да прислали к доктору санитаров,— сказал Зубков,— настоящих. Из Хамовнических казарм... Может, есть какое другое дело?

Евсеев подумал.

— Слушай, брат, сделай милость,— просительно сказал он,— найди во дворе кашевара, помоги ему кашу сварить. Надо людей накормить: с утра ребята не ели. Есть?

— Есть!

Зубков не сразу нашел кашевара. Кашевар спал в сенях на соломе, под шинелью, в одних исподних, и Зубков насилу его растолкал. Проснувшись и поняв со слов Зубкова, что надо варить кашу, кашевар закричал:

— А, черт! Нет покою ни днем, ни ночью! Достань дров, воды и крупы.

Зубков ушел. Принес воду, выволок походную кухню из-под навеса, достал топор, крупу, поленья. Долго кашлял, пока наколол дрова. Пошел к кашевару.

Кашевар спал. Зубков опять его разбудил. Проснувшись, кашевар впал в неистовство.

— Я — повар! — кричал он.— Я у господ до призыва служил. И чтоб я по ночам работал! Накося!

Но Зубков не отстал; кашевар, бранясь, стал одеваться. Натянул портки со штрипками, гимнастерку без пояса, сапоги. Прицепил две ручные гранаты, накинул шинель. И стал варить кашу, сердитый, опухший. Со зла он вылил на землю воду, принесенную Зубковым, раскидал дрова. Однако Зубков был терпелив. Каша была нужна, чтобы накормить бойцов революции, и Зубков опять принес воду, снова сложил дрова, мешал варево, нашел соль. Он ублажал кашевара, как мог. Принес ему теплый тулуп, табуретку, достал табаку: каша была нужна.

А повар, покуривая, кричал:

— Плохо колешь, сопля! Шевелись, чахотка!

Он капризничал и ломался. Он требовал от Зубкова быстрой работы, повиновения и почета. И, глядя на этого мрачного кашевара, Зубков все думал о том, как бы пронять его душу, как найти те слова, которые зажгли бы его, привели к революции. Он пытался подойти к этой теме и этак и так. Но каждый раз повар ворчал:

— Лопочи, лопочи! Подбрось дрова, тебе говорят!

Он сидел на табуретке, вытянув ноги. Завернувшись в тулуп, озаренный теплым мерцанием кухни, он глядел в небо, покрытое облаками. Но зрелище осени, крыш, сараев и звезд не успокаивало его. Он бурчал на Зубкова, усердно подбрасывавшего в топку дрова:

— Хлюст! Франт! Научишь вас тут, а вы поварами станете! Благодари меня за то, что я кашу варю. Благодари, говорят тебе, а не то расшибу всю кухню!

И Зубков, мешая ложкой дымное варево, от которого кашель и тошнота душили его, отвечал негромко:

— Спасибо. (Каша была нужна.)

— Громче благодари!

— Спасибо.

А когда кашевар, распалясь от этой зубковской безответности, оттолкнул его прочь, плюнул в топку и ушел в сени, не доварив каши, тихий Зубков догнал его, приставил наган к его животу и снова привел кашевара к котлу.

Так они доварили кашу.

5.

Фабиан (таков был его долг журналиста) попытался в ту ночь пробраться к Никитским воротам, где по слухам шел особенно сильный бой. Он дошел почти до Смоленской площади, но тут его задержали красногвардейцы и отправили в ресторан «Париж», куда доставляли всех задержанных в течение нескольких дней боев.

Здесь были офицеры, присяжные поверенные, юнкера, молодчики, застигнутые в шулерских притонах, прохожие, нарушившие комендантский час, спекулянты, «батальонщики смерти» с красно-черными повязками на шинелях, грабители, ювелиры, банкиры, фабриканты, студенты и гимназисты. Иные дремали на стульях и на столах. Другие, взбудораженные арестом, полутьмой, канонадой, громко переговаривались между собой. Три красногвардейца, сторожившие этот табор, сидели у дверей. Среди них был и Зубков, посланный сюда комендантом Евсеевым в должности начальника караула после того, как была сварена каша.

Фабиан примостился на подоконнике. За время, прошедшее с той февральской статьи, он написал множество очерков и статей, призывавших политиков к примирению. Но именно эта октябрьская ночь взвинтила его до той степени, когда он вдруг почувствовал в себе силы создать статью, перед которой померкло бы все, что он создавал до сих пор. Нечто великое, что прогремело бы на весь мир и своим пафосом, мощью, мольбой, страстью, гневом и логикой достигло бы наконец того, о чем он молил Россию вот уже девять месяцев: примирения! К чему эта кровь? Примирение! К чему эта ненависть — она никчемна, бессмысленна и безрезультатна! Разве это не очевидно сегодня? За стол, в стремлении наконец внять друг другу!!

И бледный, как полотно, Фабиан сжимал голову, кусал карандаш, громко мыча от нестерпимого творческого удушья.

Была глубокая ночь. «Париж» притих. Табачный дым, отяжелев, осел на грязные стены. Канонада к рассвету усилилась. Стены вздрагивали, колеблемые глухими ударами.

Все дремали в «Париже». Это был странный бивак купцов, офицеров и шулеров — первый арестный дом революции. Люди храпели, сопели, причмокивали во сне.

Внезапно раздался крик. Человек средних лет, в котелке, в пальто, в кашне и в калошах, громко кричал трем красногвардейцам, охранявшим вход и выход:

— Пустите меня! Я требую вызова прокурора! Вы не имеете права задерживать меня без суда.

Зубков с винтовкой в руке, с револьвером в кобуре, с ручной гранатой за поясом сказал лениво и нехотя:

— Ну, ну, господин! Ну спали себе и спите! Вас же никто не трогает...

Но человек продолжал кричать:

— Пустите меня! Не смеете меня удерживать. Объясните мне, за что я арестован!

Разбуженные этим криком, люди зашевелились в своих углах. Сонные, с опух-

шими лицами, с тяжелыми спинами, немытые, взъерошенные, с мутными глазами. Они приподымались, протирая глаза, вглядываясь в дверь, где человек в пальто и в калошах кричал во всю мочь, отталкивая красногвардейцев:

— Пустите меня! Не прикасайтесь ко мне! Я не преступник!

Раздались отдельные возгласы:

— Правильно!

— Вызвать нам прокурора!

— Насильники!

— Вешать их надо!

Это были отдельные и редкие выкрики. Люди кричали вяло и неуверенно, позевывая и потягиваясь, довольные тем, что явилась возможность пошуметь, погалдеть, выразить недовольство. Многие, оглядевшись, снова укладывались спать. Другие, словно в вагоне поутру, вынимали часы, прокашливались, закуривали.

Кто-то сказал, указывая на Зубкова:

— Вздернуть бы этого худосочного.

Ему отвечали со всех сторон:

— Правильно!

— Бей их, скотов!

— Прокурора сюда!

Сразу погорячело. Люди сгрудились вдоль стен. Они позевывали, еще не оправившись от тяжелого сна. Но в жестах и в выкриках их уже сквозила прямая угроза. Мятеж, единая воля, единство цели, гнева и действий не родились еще, но зрели, как спазмы, в толпе, заставляя ее вздрагивать и поеживаться. Взбудораженные мерзлой утренней полутьмой, вдохновленные широкой и плотной своей безликостью, офицеры, заводчики, спекулянты и шулера, недавно спокойно дремавшие на столах и стульях, стягивались теперь под эстраду, в ложи, в простенки. Толпа урчала, вздыхала и переминалась, вглядываясь в трех своих сторожей, готовая к мятежу, томясь и нервничая, ища толчка, который бы зажег, ослепил, повел к беспамятству и к расправе.

Озадаченный внезапно возникшей угрозой, Зубков сказал:

— Успокойсь!

Толпа, уловив в его голосе легкую неуверенность, зашумела в ответ. Люди кричали, подзадоривая себя:

— Предатели!

— Дезертиры!

Кто-то громко сказал:

— Ломайте столы!

И сразу все ринулись к столам. Грохот и гром, столы замелькали в воздухе. Их разбивали о пол, о буфет, об эстраду. Их вспарывали и топтали. Послышался звон стекла: разбили дверцы буфета. Удары и лязг: сломали стенные часы. Треск шелка и бархата.

Зубков сказал, оглянувшись по сторонам:

— Имеется недовольство? Объясните претензии!

Свист и громкие крики были ему ответом. Мятеж созрел. Восторг погрома овладел фельдфебелями, лавочниками и заводчиками. Зубков с двумя караульными, противостоял им. Это был враг, неумолимый враг, один из тех, кто затеял на улицах

пальбу, покушаясь на собственность, попирал законы. Его следовало связать, усмирить, убить. Это был большевик — упрямый и неукротимый — один на один с купцами и фабрикантами, почувствовавшими себя толпой.

Зубков снова сказал:

— Может, есть какие претензии? Я разберусь!

Рев ответил ему.

Толпа приближалась. Она подползала, неясно и малозаметно, подрагивая от злобы, трепавшей, вздымавшей, душившей ее. Враг был близок.

Явственно, словно в припадке, вздыхали купцы, офицеры, юристы, запах врага — запах шинели, ремней, сапог, — тусклый и прелый дух дождя и мокрой шерсти. Враг недвижно стоял у дверей. Руки тянулись со всех сторон, чтобы схватить его, прижать к дверям, выбить глаза, разодрать живот, выломать кости.

— Бей его! Бей!

Небольшое пространство отделяло Зубкова от передних рядов. Однако толпа замедлила ход. Первая линия вздулась дугой, упираясь, оглядываясь, словно раздумывая. Но сзади уже давили, крича, возмущаясь, потея; сбоку, растягиваясь и окружая, рождалась новая линия, готовая с тыла ударить по большевику, сбить его с ног, смять, задушить, раскидать на части. Оба караульных, окружавших Зубкова, попятились, вскинув берданки на прицел.

Настало молчание, последнее перед концом. Не зная, как нарушить эту внезапную тишину, тягость ее вязкости, ее слепоты, Зубков сказал:

— Значит, претензий нет?..

Потом вытянул из-за пояса ручную гранату, взмахнул ею над головой:

— Садись!

Толпа отпрянула, сомкнувшись, яростная, неукротимая, взбешенная тем, что в буйстве ее, столь мощном, столь облегчающем, наступил непредвиденный перерыв.

Зубков сказал, держа гранату над головой:

— Садись!

Толпа завыла в ответ, словно жалуясь кому-то на что-то. Внезапно, ломая ряды, вытянувшись, она хлестнула о стену. Удар был страшен, но пришелся немного поодаль, немного вкось от Зубкова. Отскочив, Зубков трижды взмахнул гранатой:

— Назад!

Ударившись в стену, толпа подалась к эстраде. Люди, прозрев после неистового своего удара, увидели вдруг гранату, готовую рухнуть и разорваться. Зарычали. Новая дрожь потрясла толпу, но это была уже тень пароксизма. Бурча, бубня, опрокидывая столы, толпа расползлась на отдельные струйки: ядро ее, черное, крепкое, затененное, стало рассасываться, мельчать, светлеть. Огромная груда людей растекалась вдоль желтых, зеркальных стен, оставляя в ложах, в простенках, в углах отдельные, сердитые свои сгустки. Крики не утихали:

— Прокурора!

— Нельзя арестовывать без суда!

— Прокурора!

Зубков сказал:

— Хорошо, мы обследуем ваши претензии...— Потом заключил: — А ну, спать!

И, обернувшись к виновнику всей этой суматохи, к господину в пальто, в котелке и в калошах, который все еще продолжал тянуть его за рукав, сухо добавил:

— Ты меня за рукав не хватай! Я ведь и в морду дам! Я человек рабочий.

Вскоре все снова утихло. Снова уселся за свой фельетон Фабиан. Прошло полчаса, и вдохновение опять снизошло на него. Призывы к спасению, к славе России падали на бумагу. Призывы к согласию, к примирению. К взаимному пониманию. Уяснению. Разумению. Постижению. К родству, союзу, содружеству. И к братству, братству и братству!

6.

4 ноября после победы большевиков и сдачи юнкеров, я вышел на улицу. Толпы людей бродили по городу, осматривая места боев. Все было разворочено, стекла и кирпичи валялись на мостовых.

Икона на Никольских воротах Кремля пробита снарядом, часы на Спасской башне остановились, стрелки показывали пять минут второго. Консерватория иссечена пулями, в гостинице «Дрезден» на Скобелевской нет ни одного стекла. У Никитских ворот порваны трамвайные и телеграфные провода, разрушен дом Скоропадского, в котором помещались номера «Ницца». Разбит кинотеатр «Унион».

Сгорел дом Коробкова, прозванный «замком дракона». Сгорел дом Гагарина, где находилась столовка, бюро похоронных процессий и аптека Бременера. Подбита гостиница «Националь», пронизаны пулями палатки в Охотном ряду, пострадали Мясницкая, Тверская, Поварская, телефонная станция в Милютинском, храм святого Евпла, особняк Сологуба, дом страхового общества на Лубянке, гостиница «Метрополь».

Я вернулся домой. На столе валялась все та же газета «Полдень» от 26 октября. Сообщалось о поражении итальянцев. Суд матросов над офицерами крейсера «Рюрик». Убийство генерала Зебарова. Правление общества извозопромышленников Сущевского района созывало своих членов на общее собрание, имевшее быть 26 октября в шесть часов вечера в ресторане «Брест». Протоиерей Устинский рекомендовал покупать сочиненные им тезисы об обновлении жизни православных христиан. Алексей Георгиевич, дамский парикмахер фирмы «Базиль», извещал о своем переходе в другую фирму и льстил себя надеждой, что клиентки не оставят его вниманием.

Урологи, ушники, дантисты уведомляли о часах приема.

7.

Так кончилась первая четверть моей жизни.

И начались остальные три четверти, которые были посложней.

# Фильмография

## КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

**«О самом человечном»**, 7 ч.

Режиссер С. Юткевич и актер М. Штраух рассказывают о своей работе над образом В. И. Ленина.

В фильме использованы фрагменты из картин «Октябрь», «Ленин в Польше», «Рассказы о Ленине», «Яков Свердлов», «Свет над Россией».

Режиссер Л. Охрименко; операторы: Б. Травкин, В. Хованская; монтажер К. Алеева; звукооператор Е. Индлина; редактор Г. Фрадкин; директор картины К. Агаджанов.

## ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

**«Сердце друга»** (по мотивам повести Эм. Казакевича), 9 ч.

Автор сценария П. Фурманский; режиссеры - постановщики: Р. Григорьева, Ю. Григорьев; оператор М. Гойхберг; художник А. Вагичев; композитор А. Николаев; звукооператор Б. Корешков; режиссер И. Гуров; редактор Н. Торчинская; директор картины Г. Купершмидт.

В ролях: Акимов — В. Фролов, Анечка — А. Мещерякова, Майборода — А. Чернов.

В эпизодах: П. Любешкин, В. Малышев, И. Вулох, А. Титов, В. Ананьина, А. Колпакова, С. Папов, В. Жариков, Л. Давлатов, Г. Котожеков, А. Салимоненко, И. Власов.

●

**«Зося»** (по мотивам рассказа В. Богомолова «Зося»), 7 ч.

Автор сценария В. Богомолов; режиссер-постановщик М. Богин; главный оператор Е. Липман; художник Р. Волынец; композитор Р. Хозак; звукооператор Д. Боголепов; режиссер П. Познанская; редактор С. Рубинштейн; директор картины Е. Сапов.

В создании фильма принимал участие творческий коллектив «Камера» (Польша).

В ролях: Пола Ракса, Веслава Мазуркевич, Барбара Баргеловска, Зигмунт Цинтель, Юрий Каморный, Николай Мерзликин, Георгий Бурков, Николай Хангажиев.

В эпизодах: А. Граве, П. Крымов, Ю. Сорокин, Н. Корниченко, И. Матвеев, А. Шаров, Л. Корнева, Ю. Корольчук, В. Цыганков, Г. Искандаров, А. Эгерт.

## КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

**«Семь нот в тишине»**, 8 ч.

Авторы сценария: В. Аксенов, М. Розовский; режиссер-постановщик В. Аксенов; главный оператор Л. Волков; режиссер А. Вехотко; звукооператор И. Вигдорчик; художник Ю. Куликов; редактор А. Бессмертный; директор картины Ю. Джорогов.

Читает от автора Е. Копелян

Диктор — Е. Шубина.

## КИНОСТУДИИ «ЛЕНФИЛЬМ» (СССР), «АВАЛА-ФИЛЬМ» (СФРЮ)

**«Попутного ветра, «Синяя птица»!»** (по мотивам повести Б. Касиера), 8 ч.

Авторы сценария: С. Борисавлевич, Ф. Якубоня, Ю. Принцев; режиссер-постановщик М. Ершов; главный оператор М. Маркович; художники: В. Волин, В. Гаврик; композитор А. Петров; текст песен Л. Куклина; звукооператор В. Яковлев; режиссеры: Л. Макарычев, А. Ешич; директора картины: И. Шорохов, М. Тодич.

В ролях: Рипс — Б. Каталинич, Джина — Р. Караклаич, капитан — В. Доронин, Лоримур — Б. Амарантов, Вилар — А. Ешич, поручик — М. Пузич, корреспондент — М. Битенц, Милан — М. Йованович, Таня — Е. Ветлова, Ральф — А. Гаврилов, Алек — В. Комлев, Киото — В. Пак, Улла — Л. Тараненко, Пабло — А. Курбанов, Томас — Р. Зотов, Тампико — С. Вишнякова, Махраба — И. Ширкова.

В эпизодах: Б. Станич, В. Кайганич, Д. Павлов, О. Узелац, А. Томашевич, М. Тапавица, Е. Йовичич, М. Колубаева.

## КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

**«Берег надежды»**, 8 ч.

Автор сценария А. Левада; режиссер-постановщик Н. Винграновский; оператор Ю. Ткаченко; художник В. Новаков; режиссер Ю. Фокин; композитор В. Губа; звукооператоры Л. Вачин, Г. Матус; редактор Н. Орлова; директор картины Н. Вайнтроб.

В ролях: академик Макаров — Ю. Леонидов, профессор Шервуд — Б. Бибиков, майор Гризли — А. Кочетков, Вацлав Купка — Н. Винграновский, Линда Шервуд — А. Кантане, Мери Джонсон — Э. Радзинь, Ванденберг — В. Зельдин, Марта — Г. Бокаева, Джон — К. Якубов.

В эпизодах: А. Барушной, Б. Боровский, В. Воронин, А. Данчишин, О. Комаров, Ю. Прокопович, В. Полищук, М. Салимов, С. Сибель. В. Фущич, В. Черняк, В. Янпавлис.

●

**«К свету!»** (по произведению Ивана Франко), 9 ч.

Автор сценария Г. Колесник; режис-

сер-постановщик Б. Шиленко; оператор Н. Слуцкий; художник Г. Прокопец; звукооператор П. Авраменко; редактор Р. Король.

В ролях: Йосько Штерн — О. Артемчук, кузнец — В. Ильенко, жандарм — М. Сулима, корчмарь Мошко — О. Комаров, Войт — В. Полищук, Журковский — М. Стриха, узник — В. Бессараб.

## ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

**«Дубравка»** (по мотивам рассказа Р. Погодина), 8 ч.

Автор сценария Ю. Чулюкин; режиссер-постановщик Р. Василевский; операторы: В. Кирбижеков, Н. Луканев; художники: Е. Галей, П. Холщевников; режиссер В. Винников; композитор Э. Лазарев; звукооператор Э. Гончаренко; редактор В. Решетников; директора картины: Л. Рыбак, М. Барабoлько.

В ролях: Дубравка — Лина Бракните, Валентина Григорьевна — Н. Викирайте, Петр Петрович — В. Фадеев, Сережка — К. Усатов, Наташка — О. Аникина, Илья Фомич — Г. Слабиняк, Утюг — Сережа Тихонов, Зеленка — Миша Черныш; драмкружковцы: Снежная королева — А. Витрук, советник — В. Семеновский, сказочник — Р. Гравис, маленькая разбойница — Н. Вильвовская, бабушка —И. Савченко, Герда — О. Семенова, Кей — В. Зубарев, Л. Ицекзон, В. Киселев, Н. Лазарева, Т. Сливченко, В. Лобода, Д. Вовк; друзья Утюга: С. Заиченко, В. Каргапольцев, А. Корсунский, Н. Мирунич, М. Сопов, В. Шестаков, С. Шубин.

В эпизодах: Г. Милляр, Е. Калинина, А. Обухов, Л. Перфилов, Г. Лямпе, С. Пономарев, А. Строев, Н. Криворуков.

## КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

**«Лондре»** (по мотивам грузинских народных сказок), 8 ч.

Автор сценария О. Чиладзе; режиссер-постановщик Т. Мелиава; главный оператор Г. Калатозишвили; главный художник Х. Лебанидзе; режиссер Р. Шарабидзе; композитор И. Геджадзе; звукооператор М. Нижарадзе; редакторы: Р. Чейшвили, М. Саралидзе; директор картины С. Кварацхелия.

В ролях: солдат (Лондре) — Г. Берикашвили, священник — Э. Манджгаладзе, Диамбег — Р. Чхиквадзе, купец — К. Даушвили, Аметвисто — Л. Гударзе, Цира — Л. Кипиани, Габриел — С. Лагидзе, пастушок — Михаил Хвичия, гробовщик — С. Багашвили, сказитель — Г. Сагарадзе.

В эпизодах: Т. Габуния, Д. Церодзе, З. Капианидзе, Д. Окросцваридзе, И. Бакакури, И. Таралашвили, А. Алазниспирели, Н. Пиранишвили, З. Замтарадзе, Е. Сахлтхуцишвили, Н. Маргвелашвили, И. Нижарадзе, Ш. Гедеванишвили, Д. Кобулашвили, В. Донгузашвили, Ш. Нозадзе, Д. Хулордава.

## КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ»

**«Почему ты молчишь?»**, 8 ч.

Автор сценария и режиссер - постановщик Г. Сеидбейли; главный оператор и режиссер Р. Оджагов; художник К. Наджафзаде; композитор Т. Кулиев; звукооператор А. Шейхов; редактор Ю. Самедоглы; директор картины С. Карагедов.

Фильм дублирован на киностудии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Т. Березанцева; звукооператор дубляжа И. Любченко.

Роли исполняют и дублируют: Расим — Х. Ахундзаде (дублирует Ю. Мартынов), Джамалия — Р. Салимова (Н. Фатеева), Ширмамед — Ю. Велиев (К. Тыртов), Сурейя — З. Хацилова (О. Красина), Наджаф — О. Хабалов (О. Мокшанцев), Худощавый — И. Нуриев (В. Филиппов), Бебир — К. Кубышев (А. Соловьев), майор милиции — Г. Турабов (В. Гуляев), старик — А. Кулиев (С. Курилов), неизвестный — Ф. Салаев (В. Файнлейб), 1-й автоинспектор — М. Бабаев (А. Алексеев), 2-й автоинспектор — Э. Алиев (Ю. Леонидов).

В эпизодах: А. Панахова, Г. Алиев, М. Василихин, З. Сеидбейли, М. Сеидбейли, А. Юсиф Кызы.

## КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

**«Парк»**, 1 ч.

Автор сценария В. Рушкис; режиссер Э. Туганов; художник Х. Кяо; оператор А. Нуут; кукловоды: Е. Балашова, Т. Куллес; куклы изготовили: П. Кюннапуу, Х. Мянник, Т. Луттер; композитор Ю. Винтер; звукооператор Х. Вахтель; директор картины В. Коринфский.

## ЛИТОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

**«На глухом хуторе»** (по мотивам рассказа Пятраса Цвирки «Колодец»), 2 ч.

Автор сценария и режиссер И. Рудас; оператор Я. Томашявичюс; художники: Е. Чюплис, В. Бимбайте; звукооператор Д. Ожеховас; директор картины Р. Бикялис.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа Б. Антонов.

Роли исполняют и дублируют: Кряуза — Ю. Будрайтис (дублирует И. Ефимов), Морта — Э. Матулайте (Г. Теплинская), ксендз — Д. Баненис (А. Демьяненко), Барбора — Г. Рукшенайте (М. Блинова), батрачка — Л. Адомавичюте (Л. Александрова).

## КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

**«Гора динозавров»**, 1 ч.

Автор сценария А. Снесарев; режиссер Р. Страутмане; художник - постановщик Б. Акулиничев; композитор В. Дашкевич; звукооператор Г. Мартынюк; оператор Е. Петрова; мультипликаторы: Г. Баринова, М. Мотрук, А. Алешина, Ю. Кузюрин, Б. Петин, В. Рябчиков; редактор А. Тимофеевский; директор картины А. Зорина.

Роли озвучивали: К. Румянова, И. Смирнов, Л. Любецкий, В. Рождественский.

●

**«Слоненок»** (по одноименной сказке Р. Киплинга), 1 ч.

Режиссер Е. Гамбург; художник-постановщик Н. Лернер; композитор И. Арсеев; звукооператор Г. Мартынюк; оператор М. Друян; художники-мультипликаторы: Э. Маслова В. Пекарь, И. Давыдов, В. Попов, И. Куроян, А. Петров, З. Монетова, С. Маракасов; редактор А. Тимофеевский; директор картины Ф. Иванов.

Текст читает Н. Литвинов.

Роли озвучивали: Р. Зеленая, А. Папанов, Э. Гарин, Г. Вицин, Г. Шпигель, Д. Лозорайтите.

●

**«Могло случиться»**, 1 ч.

Автор сценария Л. Рудницкий; режиссер Л. Аристов; художник-постановщик С. Антонов; композитор В. Дашкевич; звукооператор Б. Фильчиков; оператор Б. Котов; художники: Л. Носырев, Г. Сокольский, В. Бобров, Я. Вольская, Л. Каюков, Б. Петин, В. Танненберг, И. Троянова, В. Харитонова; редактор П. Фролов; директор картины А. Зорина.

---

**«Фитиль»** № 56 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Домбайская сказка» (ЦСДФ).

Автор-оператор С. Киселев; текст В. Стронгина.

«Сложная биография» (по рассказу И. Вилинской) («Грузия-фильм»).

Режиссер Т. Гошадзе; оператор Г. Челидзе.

В ролях: М. Пясецкий, Ф. Степун.

«Опасная зона» («Таллинфильм»).

Автор-оператор Х. Мартинсон; текст В. Санина.

«Замазка» (студия имени М. Горького).

Автор М. Жванецкий; режиссер И. Магитон; оператор А. Масленников.

В ролях: В. Брылеев, А. Фортопьянова.

Главный редактор журнала С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

### ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

**«Дружба дружбой»**, 7 ч.

Производство «Монголкино», МНР.

Автор сценария Ч. Чимид; режиссер Д. Хишигт; оператор О. Уртнасан; художник П. Цогзол; композитор Л. Мордорж.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор С. Юрцев.

Автор русского текста Я. Костричкина; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: Осор — Л. Лхасурэн, М. Дагийранз (дублирует В. Подвиг), Хорло — Ж. Оюун, Д. Гунсэндулам (З. Земнухова), Чултэм — Ц. Готов (В. Прохоров).

●

**«Пепел»** (по одноименному роману Стефана Жеромского), 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 8 ч.

Производство творческого коллектива «Ритм», Польша.

Автор сценария Александр Стибор-Рыльский; режиссер Анджей Вайда; оператор Ежи Липман; художник Анатоль Радзинович; композитор Анджей Марковский.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Автор русского текста Р. Гришаев; редактор П. Павлов.

Главные роли исполняют и дублируют: Рафал Ольбромский — Даниель Ольбрыхский (дублирует Р. Панков), Кшиштоф Цедро — Богуслав Керц (В. Комиссаров), князь Гинтулт — Петр Высоцкий (Н. Александрович), Эльжбета — Беата Тышкевич (Н. Фатеева), Гелена — Пола Ракса (Р. Макагонова).

●

**«Огни в Иванову ночь»** (по роману Мацея Патковского), 8 ч.

Производство творческого коллектива «Кадр», Польша.

Автор сценария Мацей Патковский; режиссер Павел Коморовский; оператор Кшиштоф Виневич; художник Ян Грандыс; композитор Тадеуш Каньский.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Автор русского текста Р. Гришаев; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Швеца — Тадеуш Калиновский (дублирует Н. Граббе), Ядвига — Кристина Миколаевска (Д. Столярская), Кароль — Мариан Коциняк (В. Прохоров), Хэлька — Эльжбета Гожицка (М. Виноградова), Франек — Кшиштоф Литвин (А. Тарасов).

●

**«Призрак замка Моррисвилль»**, («Фантом Моррисвилля»), 10 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Франтишек Влчек, Борживой Земан; режиссер Борживой Земан; оператор Иржи Тарантик; художник Богумил Покорный; композитор Юлиус Калаш.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Автор русского текста Ф. Каплан; редактор П. Павлов.

Роли исполняют: сэр Моррис Ганибал — Олдржих Новый, Кларенс— Квета Фиалова, Брэмби — Ярослав Марван, Мануэль Диаз — Вальдемар Матушка, Пинкертон — Вит Ольмер, Мэйбл—Яна Новакова, доктор Столли — Франтишек Филиповский, Джон — Ян Скопечек.

Роли дублируют: А. Консовский, В. Караваева, Е. Весник, Б. Иванов, А. Белявский, И. Выходцева, А. Вовси, С. Цейц.

●

**«Школа грешников»**, 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Драгослав Маковичка, Иржи Ганибал; режиссер Иржи Ганибал; оператор Йозеф Ваниш; композитор Эвжен Иллин; художник Милан Неедлы.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Роли исполняют и дублируют: Франтишек Павлата — Радослав Брзобогатый (дублирует А. Кузнецов), Пепик Адамец — Ладислав Потмешил (И. Негода), Яна — Яна Главачова (С. Холина), мать Пепика — Ярослава Адамова (В. Караваева), Клоц — Илья Прахарж (Я. Янакиев).

**«По чужому документу»** («Инспектор»), 9 ч.

Производство «Авала-фильм», Югославия.

Автор сценария Власта Радованович; режиссер Мило Джуканович; оператор Александр Секулович; художник Властимир Гаврик; композитор Душан Радич.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Т. Березанцева; звукооператор дубляжа С. Литвинов.

Автор русского текста А. Алексеев; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют и дублируют: Бода — Слободан Перович (дублирует А. Карапетян), «Король» — Любиша Самарджич (Э. Изотов), Беба — Снежана Никшич (Н. Крачковская), бухгалтер — Павле Вуйисич (Н. Граббе), директор — Люба Тадич (В. Ферапонтов).

●

**«Живая мишень»** («Глиняный голубь»), 9 ч.

Производство «Босна-фильм», Югославия.

Автор сценария Джордже Лебович; режиссер Томо Янич; оператор Миролюб Дикосалевич; художник Веселин Бадров; композитор Боян Адамич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

Автор русского текста Н. Герман; редактор П. Павлов.

В ролях: Зоран Радмилович, Татьяна Салай, Бата Живойинович, Рейхан Демирджич, Столе Аранджелович, Душко Аничиевич.

Дублируют: А. Кузнецов, А. Кончакова, Б. Иванов, Н. Граббе, Ю. Леонидов, Р. Панков.

●

**«Рейд отважных»**, 9 ч.

Производство «Босна-фильм», Югославия.

Авторы сценария: Фадил Хаджич, Меша

Селимович; режиссер Фадил Хаджич; оператор Джордже Йолич; композитор Владимир Краус-Райтерич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Гончарова; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

Автор русского текста Я. Костричкина; редактор П. Павлов.

В ролях: Павле Вуйисич, Душан Булайич, Борис Дворник, Коле Ангеловски, Сулейман Лелич, Влайко Шпаравало, Радойко Малбаша, Владимир Дивиак, Хусейн Чокич.

Роли дублируют: В. Балашов, А. Толбузин, И. Рыжов, В. Подвиг, К. Козленкова, А. Карапетян, В. Прохоров, В. Прокофьев, С. Коренев, В. Алексеенко.

●

**«Человек без корней»**, 7 ч.

Производство Кубинского института искусства и кинематографии.

Авторы сценария: Марио Трехо, Фаусто Канель; режиссер Фаусто Канель; оператор Хорхе Айду; художники: Роберто Ларрабуре, Луис Лакоста; музыка Армандо Секейра, Марта Вальдес.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Роли исполняют: Серхио Коррьери, Иоланда Фарр, Хулио Мартинес, Эльмо Эрнандес, Фернандо Бермудес, Хосе Тайн, София Идуатэ, Рауль Эгурен, Роберто Ласо.

Роли дублируют: С. Холина, Ф. Яворский, О. Мокшанцев, А. Карапетян, М. Глузский, Ч. Сушкевич.

●

**«Тигровая бухта»** (по рассказу Ноэля Келифа «Родольф и револьвер»), 10 ч.

Производство «Рэнк организейшн», Англия.

Авторы сценария: Джон Хоуксворт, Шелли Смит; режиссер Дж. Ли Томпсон; оператор Эрик Кросс; художник Эдуард Керрик; композитор Лори Джонсон; продюсер Джон Хоуксворт.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют и дублируют: инспектор — Джон Миллз (дублирует А. Кузнецов), Корчинский — Хорст Бухгольц (В. Тихонов), Гилли — Хейли Миллз (Оля Малышева), Аня — Ивонн Митчелл (С. Холина), Кристина — Шари (В. Чаева), Баркли — Энтони Доусон (А. Тарасов).

●

**«Палач»**, 8 ч.

Совместное производство «Нага фильмс», (Испания), «Зебра фильмс», (Италия).

Авторы сценария: Луис Гарсиа Берланга, Рафаэль Аскона, Эннио Флайано; режиссер Луис Гарсиа Берланга; оператор Тонино Делли Колли; художник Хосе Антонио де ла Герра; композитор Мигель Асинс Арбо.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Автор русского текста Л. Гринкруг; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: Хосе Луис Родригес — Нино Манфреди (дублирует А. Белявский), Кармен — Эмма Пенелла (Т. Семина), Амадео — Хосе Исберт (С. Цейц), Антонио — Хосе Луис Лопес Васкес (Я. Янакиев), Альварес — Анхел Альварес (И. Рыжов), Эстефания — Мария Луиза Понте (О. Маркина).

●

**«Я ее хорошо знал»**, 10 ч.

Совместное итало-франко-западногерманское производство «Ультра фильм», «Ле фильм дю сиекль», «Рокси фильм».

Авторы сценария: Антонио Пьетранджели, Руджера Маккари, Этторе Скола; режиссер Антонио Пьетранджели; оператор Армандо Наннуцци; художник Маурицио Кьяри; композитор Пьеро Пиччони.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

В ролях: Стефания Сандрелли, Марио Адорф, Жан-Клод Бриали, Иоахим Фуксбергер, Нино Манфреди, Энрико Мария Салерно, Уго Тоньяцци и другие.

Роли дублируют: В. Радунская, Б. Кордунов, А. Карапетян, Ю. Саранцев, В. Рождественский, Ф. Яворский, А. Игнатьев.



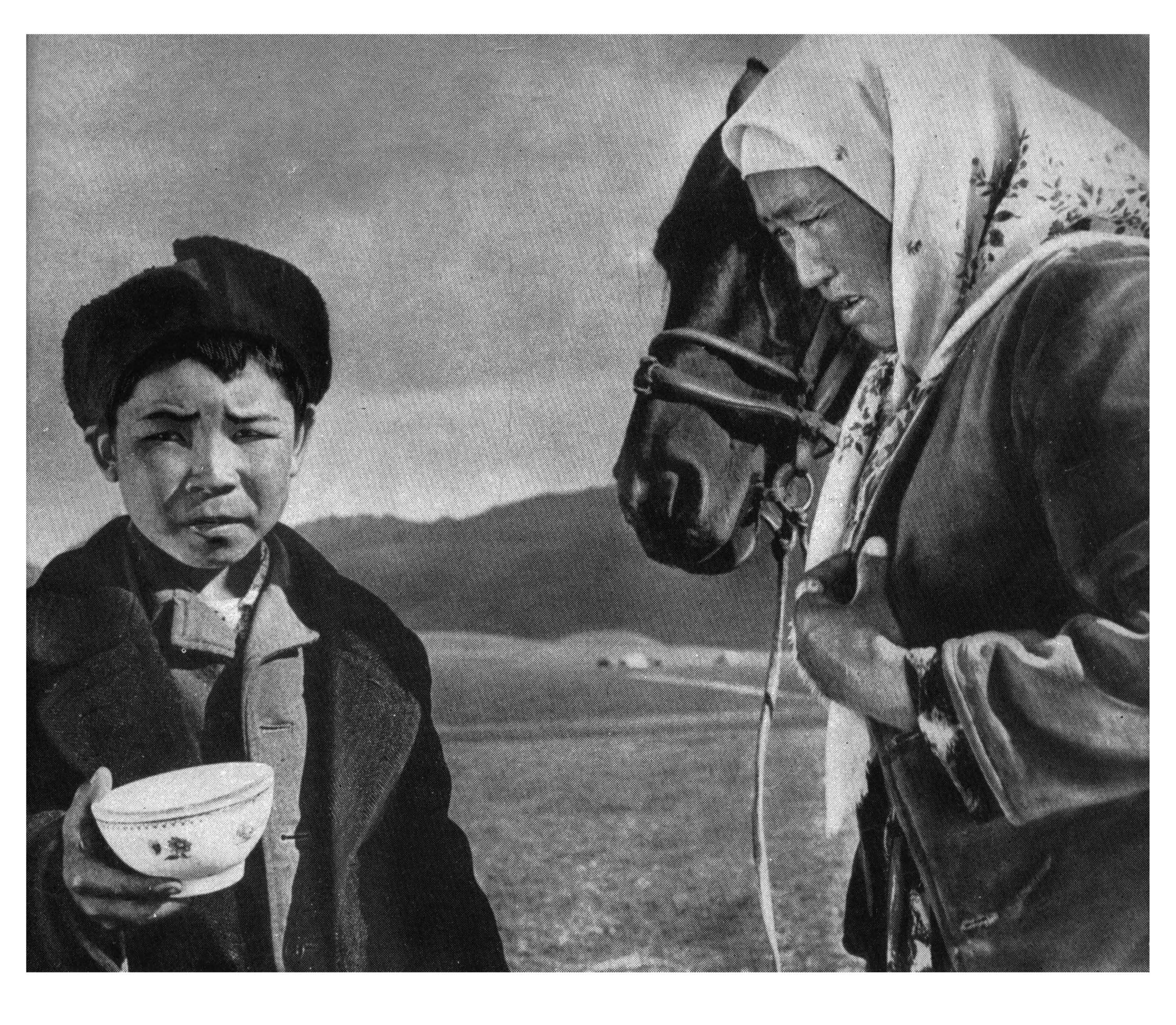
Обложка С. Б. Телингатера
Художественный редактор Л. И. Гориловская
Технический редактор Р. М. Гродская

*Рукописи не возвращаются*

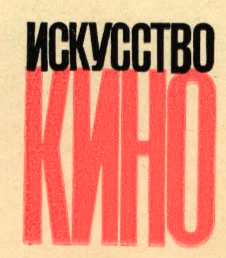
Издание Союза кинематографистов СССР

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. АД1-02-72
А 05866. Подписано к печати 18/VII 1967 года. Формат бумаги $82 \times 108^1/_{16}$
Печатных листов 10 (условных листов 16,3). Тираж 31350 экз. Заказ 1894
Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, д. 105

*Цена 1 руб.*



«НЕБО НАШЕГО ДЕТСТВА». Сценарий К. Омуркулова, Т. Океева. Постановка Т. Океева. Оператор К. Кыдыралиев. «Киргизфильм», 1967.
В ролях: Н. Дубашев — Калык, А. Жанкорозова — Урум


ИСКУССТВО
КИНО